



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

KOMPOZICIJOS KATEDRA

Agnė Agnetė Mažulienė

FIGŪRINĖS MUZIKOS KOMPOZICIJOS SAMPRATA IR KŪRYBINIAI ASPEKTAI

Meno doktorantūros projektas

MUZIKA (C 001)

VILNIUS, 2022

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: prof. dr. RIČARDAS KABELIS

Projekto tiriamojo darbo vadovė: prof. hab. dr. GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas:

Prof. Vaclovas Augustinas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

Nariai:

Prof. dr. Mārtiņš Viļums (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

Prof. dr. Audronė Žiūraitytė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

Prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

Prof. Jānis Petraškevičs (Jāzepa Vītola Latvijas mūzikas akadēmija, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2017–2022 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama 2022 m. birželio 20 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto teorinė dalis ginama 2022 m. birželio 23 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT OF COMPOSITION

Agnė Agnetė Mažulienė

THE CONCEPT AND CREATIVE ASPECTS OF FIGURATE MUSIC COMPOSITION

Artistic Research Project

MUSIC (C 001)

VILNIUS, 2022

Supervisors of Artistic Research Project:

Artistic supervisor: prof. dr. RIČARDAS KABELIS

Research supervisor: prof. hab. dr. GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Vaclovas Augustinas (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Performing and Screen Arts, Music C 001)

Members:

Prof. dr. Mārtiņš Viļums (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Performing and Screen Arts, Music C 001)

Prof. dr. Audronė Žiūraitytė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003)

Prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003)

Prof. dr. Jānis Petraškevičs (Jāzeps Vītola Latvijas mūzikas akadēmija, Performing and Screen Arts, Music C 001)

The artistic research project was prepared over the period of 2017 to 2022 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The creative part of the project is defended on 20 June 2022 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The theoretical part of the project is defended on 23 June 2022 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS: PROGRAMA	7
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....	8
ĮVADAS	8
1. FIGŪRINĖS MUZIKOS KOMPOZICIJOS IŠTAKOS, POŽYMAI IR KRITERIJAI	
1.1. Muzikos notacijos fenomeno kontekstai ir tipologija.....	12
1.2. Figūrinės muzikos notacijos (FMN) funkcinės ypatybės	
1.2.1. Notacijos funkcijų tipologinis modelis	20
1.2.2. Figūrinės muzikos notacijos funkciniai kriterijai	35
1.3. Figūriškumo apraiškų muzikoje modifikacijos: figūrinė notacija, komponavimas, kompozicija	
1.3.1. Neapibrėžtumo faktoriai figūrinėje kompozicijoje	38
1.3.2. Figūrinė muzikos notacija kaip komponavimo įrankis.....	41
1.3.3. Figūrinės ir grafinės kompozicijos santykio ypatumai	45
1.4. Sąvokos „figūrinė muzikos kompozicija“ (FMK) pagrindimas	51
2. VIZUALIEJI IR STRUKTŪRINIAI FIGŪRINIŲ MUZIKOS KOMPOZICIJŲ ASPEKTAI	
2.1. Vizualiųjų menų formaliosios analizės kriterijų taikymas FMK tyrime	58
2.2. FMK muzikinių parametrų organizavimo technikos	
2.2.1. Figūrinio kanono ištakos ir atmainos.....	63
2.2.2. XX–XXI a. FMK komponavimo technikos.....	84
3. FIGŪRINIO KOMPONAVIMO PRAKTIKA	
3.1. Figūriškumo apraiškos prekompoziciniuose kūrybos sprendimuose	
3.1.1. Figūrinės muzikos prekompozicijos (FMP) sampratos kontekstai	96
3.1.2. FMP sprendimai kaip muzikinės medžiagos atrankos įrankis.....	101
3.1.3. Geometrinių linijų išdėstymo determinuota FMP struktūra	102
3.1.4. Erdvės taškų jungimo modelis FMP prekompozicijoje	108
3.2. Muzikinių ir vizualiųjų parametrų integralumo lygmenys figūrinio komponavimo procese	111
3.3. Figūrinė muzikos notacija postkompoziciniame kūrybos etape	
3.3.1. Ričardo Kabelio „Mini-duo“ (1991) figūrinės partitūros atvejo analizė.	122
3.3.2. Agnės Mažulienės „Volumen“ (2019) figūrinės partitūros atvejo analizė	127
IŠVADOS.....	131
LITERATŪRA	134
SUMMARY / SANTRAUKA	142
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI	157
1 PRIEDAS. Interviu „Ex uno segmento. Pokalbis su Ryčiu Mažuliu“	158

2 PRIEDAS. Interviu „Prekompozicija Ryčio Mažulio kūryboje: samprata, technikos, pavyzdžiai“	164
3 PRIEDAS. R. Mažulio „Apstulbusi akis prarado amą“ (1985) linearios partitūros dalis	166
4 PRIEDAS. Interviu „Prekompozicija Ričardo Kabelio kūryboje“	168
5 PRIEDAS. A. Mažulienės „Verbum“ (2020) linearios partitūros dalis	171
6 PRIEDAS. A. Mažulienės „O luce eterna“ (2018) linearios partitūros dalis.....	174
7 PRIEDAS. A. Mažulienės „Somnus“ (2021) linearios partitūros dalis	176
8 PRIEDAS. A. Mažulienės „COR“ (2017) linearios partitūros dalis	178

KŪRYBINĖS MENO PROJEKTO DALIS: PROGRAMA GYNIMUI

1. **„Specularis“ (2022) simfoniniam orkestrui** / partitūra, demo įrašas (20 min)
2. **„Fractus“ (2020) instrumentiniam ansambliui** / partitūra, įrašas (5 min)
3. **„Volumen“ (2019) styginių orkestrui** / partitūra, įrašas (6 min)
4. **„Tuo taku“ (2019) vokaliniam ansambliui** / partitūra, įrašas (6 min)
5. **„O luce eterna“ (2018) mišriam chorui** / partitūra, įrašas (4 min)

IVADAS

Muzikinio kūrinio perteikimo vizualiaisiais ženklais principai – reikšminga Vakarų muzikos istorijos tyrinėjimų sritis. Remiantis Leo Treitlerio (2011), Katjeline'os Schiltz (2015), Victorios Adamenko (2007), Lawrence'o Kramerio (2016) ir kitų kultūrinius muzikos kontekstus analizuojančių autorių tyrimais, partitūra – tai sudėtingas daugiaprasmis kodas, pranokstantis instrukcijos atlikėjams paskirtį: tai ne vien kūrinių išsaugojimo ir atkūrimo būdas, bet ir epochos pasaulėvokos, estetikos, rašytinės kultūros, komponavimo idėjų ir atlikimo tradicijų pažinimo šaltinis. Įdomus ir retas šios srities reiškiny – netradicinis notacijos elementų išdėstymas partitūroje, oponuojantis dominuojančiai kairės-dešinės chronologinei muzikinių ženklų užrašymo paradigmai. Jis tyrėjui kelia iššūkių nustatant, ar savita vizualioji raiška pasirinkta siekiant papildomo partitūros dekoratyvumo, ar pabrėžiant simbolines kūrinio prasmes, ar vizualiasiais parametrais perteikiant komponavimo technikas. Šiame darbe dėmesys sutelkiamas ties pastaruoju atveju, kuomet vieno lapo apimties erdvinio išdėstymo partitūra tampa vizualiuoju muzikinės struktūros kodu, atskleidžiančiu kompozicijos sąrangos principus. Šiam reiškiniui apibrėžti tyrime pasiūlyta figūrinės muzikos kompozicijos (FMK) sąvoka, motyvuojant šį pasirinkimą vizualiosios abstrakcijos analogijomis su *carmen figuratum* ir *numeri figurati* reiškiniais.

Žvelgiant į šių kompozicijų ištakas, jau vėlyvųjų Viduramžių ir Renesanso muzikinės notacijos kontekste išsiskyrė savitos paveikslinės partitūros, kuriose penklinių kontūras būdavo išdėstomas apskritimo, trikampio, kryžiaus, šachmatų lentos ir kitomis dažniausiai taisyklingomis geometrinėmis formomis. Šio fenomeno šaknys glūdi XIV a. teoretikų metaforiškose, simbolinėse sąvokose, taikytose kanono technika grįstoms kompozicijoms: dalis jų ženklino judėjimą ratu ar rato sukimąsi (*rotulum / radel / rondellus*), o dalis – vijimąsi (įprastai medžioklę, rečiau – žvejybą) (*caccia / chace / katschetum / fuga*) (Huck, 1955: 9). Tikėtina, kad simbolinė pasaulėžiūra ir vizualiųjų asociacijų muzikoje gausa davė pradžią žiedinių kanonų – ankstyviausių figūrinių partitūrų – atsiradimui. Jose uždaroje penklinėje ratu būdavo užrašoma vieno balso partija, o kitų balsų įstojimo tvarka bei atlikimo niuansai pažymimi papildomais ženklais arba perteikiami alegorinėmis užuominomis. Iki XVI a. pasiekusi kompleksiškas, sudėtingas formas ir susiliejęs su enigmatine estetika (Ulrich Brätel, Ghiselin Danckerts *et al.*), ši komponavimo tradicija keliems šimtmečiams išblėso, kol XX a. antrojoje pusėje atgimė kaip alternatyva tiek neapibrėžtų reikšmių aleatorinėms grafinėms partitūroms, tiek konvencionaliai vakarietiškai notacijai (Karlheinz Stockhausen, George Crumb, Bronius Kutavičius *et al.*)

Siekiant sistemingai tyrinėti šias vieno puslapio partitūras-vizualiuosius kompozicijų kodus ir atskleisti jų savitumą, visų pirma susiduriama su **problema**: kokiais

kriterijais galėtų būti paremtas šio specifinio kompozicinio reiškinių identifikavimas? Apgaulingas išoriškas panašumas su *Augenmusik* ir grafinės notacijos partitūromis lemia, kad FMK negali būti apibrėžiama remiantis vien vizualiaisiais požymiais. Šiose kompozicijose aptinkamos algoritminės komponavimo technikos taip pat nėra būdingos vien tik FMK atvejams, todėl tyrinėjimo lauke pirmuoju iššūkiu tampa adekvačių tiriamajam reiškiniui kriterijų apibrėžimas, leidžiantis identifikuoti FMK kaip savarankišką, kompozicines strategijas ir muzikinę notaciją savitai apjungiantį reiškinį.

Tyrimo naujumas. Nors FMK atvejų aptinkama jau nuo XIV a., vis dar nėra vieningos sąvokos, sutelkiančios šias partitūras į savarankišką grupę. Neatsižvelgiant į skirtingus funkcinius nelinearių partitūrų motyvus, specifiniais požymiais pasižyminčios FMK partitūros iki šiol buvo priskiriamos *Augenmusik* ir grafinės notacijos kategorijomis, tad tyrime siekiama nubrėžti takoskyrą tarp FMK partitūrų ir kitų muzikinių garsų užrašymo būdų, išgryninant jų kriterijus. Darbe analizuojami ir iki šiol mažai tyrinėti šių kompozicijų kūrybinio proceso aspektai, jų apraiškos skirtingose komponavimo fazėse: prekompozicijoje, komponavimo procese ir postkompozicijoje. Šaltinių analizę darbe papildė pokalbiai su FMK principais kūryboje besiremiančiais lietuvių kompozitoriais: interviu su Ryčiu Mažuliu (1 ir 2 pried.) atskleidžia figūrinės raiškos sąsajas su kūrybine ideologija ir figūrinių partitūrų („Apstulbusi akis prarado amą“ (1985), „Sybilla“ (1992) *etc.*) sukūrimo ypatumus, o interviu su Ričardu Kabeliu (4 pried.) gilinamasi į prekompozicinį kūrybos etapą bei figūrinių sprendimų vaidmenį jame. Kompozitorių įžvalgomis papildyta kūrybinių analizė bei darbo autorės figūrinių partitūrų komponavimo proceso tyrinėjimai ne vien plečia teorinį FMK pažinimo lauką, bet ir skatina į šį reiškinį pažvelgti iš kūrėjo perspektyvos.

Tyrimo aktualumas. Šis darbas itin aktualus Lietuvos kompozitorių muzikos tyrinėjimų lauke: FMK partitūrų aptinkama Broniaus Kutavičiaus, Ryčio Mažulio ir Ričardo Kabelio kūryboje, tačiau retai atkreipiamas dėmesys į jų vizualiųjų ir muzikinių parametrų sąsajų principus bei nelinearaus išdėstymo motyvus. Darbu siekiama paskatinti vizualiųjų ir muzikinių struktūrų sąveikos klausimo įtraukimą į muzikologinių tyrimų kontekstą, identifikuojant naujus FMK atvejus ir plečiant FMK analizės įrankių lauką. Tyrime atveriamos FMK komponavimo strategijos yra vertingos kompozicinei praktikai: garsinių ir vizualiųjų struktūrų integralios sąveikos potencialo tyrinėjimai skatina savitų kompozicinių sprendimų paieškas bei FMK kūrybinių metodų plėtojimą matematikos, akustikos ir vizualiųjų menų priemonėmis.

Tyrimo objektas: figūrinės muzikos kompozicijos samprata ir kūrybiniai aspektai.

Tyrimo tikslas: identifikuoti figūrinės muzikos kompozicijos fenomeno bruožus, grindžiant juos teoriniais ir praktiniais aspektais.

Tyrimo uždaviniai:

1. Suformuoti funkcinį muzikinės notacijos pavyzdžių tipologinį modelį ir jame apibrėžti figūrinės muzikos notacijos (FMN) tapatybę.
2. Identifikuoti figūrinės muzikos kompozicijos (FMK) sampratą ir jai būdingas kompozicines technikas.
3. Sąsajomis su *carmen figuratum* ir *numeri figurati* reiškiniiais pagrįsti figūrinės muzikos kompozicijos sąvokos legitimumą.
4. Remiantis partitūrų pavyzdžiais ir komponavimo proceso tyrinėjimais atskleisti ir palyginti FMK taikymo kūrybinėje praktikoje tipus: FMK prekompozicijoje, komponavimo procese bei FMN postkompozicijoje.

Temos ištirtumas / šaltinių apžvalga. FMK tyrinėjimams darbe pasitelkti muzikinės notacijos ir komponavimo bei kultūrinės aplinkos sąryšio tema parašyti darbai: Schiltz monografijoje „Music and Riddle Culture in the Renaissance“ (2015) gilinamasi į Renesanso enigmatinę tradiciją, analizuojami XV–XVI a. enigmatinių inskripcijų atvejai bei notacijos atlikimo principai; Treitlerio „Reflections on Musical Meaning and its Representations“ (2011) išplečia muzikinės notacijos reikšmių spektrą ir pateikia alternatyvų taikomajai notacijos funkcijai. Notacijos ir kūrybos ryšį pagrindžia Kurto Stone'o (1963), Peterio Kivy (2011) ir Jameso Haaro (1995) tyrimai, o simbolinį notacijos ženklų potencialą liudija Viktorios Adamenko (2005, 2007) ir Lawrence'o Kramerio (2016) įžvalgos. FMK partitūrų analizėms pasitelkti Hanso Westgeesto (1986), Virginios Newes (1990), Gražinos Daunoravičienės (2006, 2016), Theodoro Dumitrescu (2007) darbai, o kompozicinių metodų klasifikacijoje remtasi Nicholo Cooko (2004), Davido Cope'o (2001), Alano Belkino (2008) ir Timothy A. Johnson (1994) šaltiniais. Sąsajas tarp FMK ir figūrinės poezijos atskleisti padeda Ulricho Ernsto (1986) bei Živilės Nedzinskaitės (2020) *carmen figuratum* tyrinėjimai. Vertingi tyrimo šaltiniai yra ir kompozitorių Kabelio bei Mažulio asmeninių archyvų partitūros, eskizai bei interviu medžiaga.

Darbo struktūra: įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmajame skyriuje „Figūrinės muzikos kompozicijos ištakos, požymiai ir kriterijai“ apžvelgiami muzikos notacijos fenomeno kontekstai ir tipologija (1.1), identifikuojami figūrinės muzikos notacijos funkciniai kriterijai (1.2), apibrėžiamas figūrinės muzikos kompozicijos (FMK), figūrinės muzikos notacijos (FMN) ir komponavimo proceso santykis (1.3) bei

argumentuojamas sąvokos „figūrinės muzikos kompozicija“ pasirinkimas (1.4). Antrajame skyriuje „Vizualieji ir struktūriniai figūrinių muzikos kompozicijų aspektai“ gilinamasi į vizualiųjų menų formaliosios analizės kriterijų taikymo FMK tyrimuose galimybes (2.1) bei analizuojamos Viduramžių, Renesanso ir šiuolaikinės FMK muzikinių parametrų organizavimo technikos (2.2). Trečiajame skyriuje „Figūrinio komponavimo praktika“ tyrinėjami ir sisteminami figūrinės raiškos principai prekompozicijoje (3.1), komponavimo procese (3.2) bei postkompozicijoje (3.3).

1. FIGŪRINĖS MUZIKOS KOMPOZICIJOS IŠTAKOS, POŽYMIAI IR KRITERIJAI

1.1. Muzikos notacijos fenomeno kontekstai ir tipologija

Muzikos kūrinio perteikimo vizualiaisiais ženklais būdai, jų pasirinkimo motyvai bei sąsajos su kompoziciniais principais – aktuali tyrinėjimų sritis tiek muzikologams, tiek kompozitoriams. Iki pat XIX a. vidurio notacija buvo vienintelis būdas užfiksuoti muzikinius parametrus, vien muzikinio rašto sistemų dėka šiuolaikinius tyrinėtojus pasiekia daugelio šimtmečių muzikinis palikimas, sprendžiama apie įvairių epochų autorių muzikinės raiškos ypatumus, kūrybinį procesą, technines galimybes ir jų kaitą. Gyvuojanti daugiau nei keturis tūkstantmečius, muzikinė notacija yra tam tikra kognityvinė universalija: ji būdinga visoms tautoms, pasiekusioms aukštą kultūros lygį ir turinčioms išvystytą rašto sistemą (Riemann, 1878: 2)¹. Poreikis užfiksuoti muzikinį tekstą ant vertingų ir ilgaamžių medžiagų liudija jau senąsias kultūras įžvelgus išliekamąją meninę ir funkcinę jos vertę, pranokstančią instrukcijos atlikėjams paskirtį: archeologai yra aptikę muzikinio rašto ženklų, išlikusių ant augalų lapų, medžio žievės, šilko, lino, medienos, dramblio kaulo, molio, stiklo, bronzos, švino, vario, akmens, vaško, popiruso, pergamento ir popieriaus (Wolf, 1913: 1). Europietiškoje kultūroje muzikinė notacija pradėta vartoti IX a., ankstesniais amžiais garso parametrų fiksavimas raštu laikytas negalimu: „Jei garsai nebūtų išsaugomi atmintyje, jie išnyktų, nes garsų užrašyti neįmanoma“² – rašoma „paskutiniojo senovės pasaulio mokslininko“ (Bod, 2013: 103. cit. Montalembert, 1860), Isidorus Hispalensis VII a. enciklopedijoje „Etimologijos“ (Isidorus Hispalensis, 600–625, III, V, 2).

Sąvokos „notacija“³ pamatinė reikšmė – ženklinė reprezentacija – suponavo platų jos taikymo lauką. Greta muzikos notacijos egzistuoja citogenetinė notacija biologijoje, įtampos indekso notacija fizikoje, Leibnizo notacija matematikoje, šachmatų, žongliravimo notacija *etc.* Muzikinė notacija (apimanti ir darbe tyrinėjamą figūrinės muzikos notacijos tipą) – tai specifinė notacijos fenomeno atmaina, kurios ypatybė – muzikinių garsų perteikimas sutartiniais ženklais. Vizualiai koduojami garso parametrai įgauna atkūrimo galimybę, kuri, pasak Peterio Kivy, yra minimali kūrinio ir jo atlikimo ontologinio būvio sąlyga (Kivy, 2001: 5).

¹ Muzikos notaciją vartojo jau pirmosios senovės civilizacijos: Mesopotamijoje gyvavusi šumerų (West, 1994: 161), Senovės Egipto (Gaddala, 2017: 100), senovės Kinijos (Jie, 2011: 25).

² „*Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt*“ (lot.)

³ Sąvokos „notacija“ šaknys siekia Viduramžius: ji yra kilusi iš lotyniškojo *notatio*, reiškusio „žymėjimą, ženklinimą“ („notacija“, *Thesaurus Latino-Lituanicus*, cit. Kuzavinis, 2007). Šiame etimologiniame kontekste atsirado ir „natos“ terminas (lot. *nota* – „ženklas, žymė“) (*ibid.*), kuris muzikos leksikoje pradėtas vartoti XIII a. („note“, *Online Etymology Dictionary*, 2018), tad tikėtina, kad vienas ankstyviausių „notacijos“ kontekstų buvo besiformuojanti muzikos teorija. Pastebimas ir šios sąvokos panašumas su *noscere* (sen. lot. k. „gignoscere“ – „žinoti“), bet lingvistikoje nesutariama dėl šios sąsajos pagrįstumo (*ibid.*).

Iki šiol nėra vieningai sutariama, kokius kultūros reiškinius vadinti muzikine notacija. Dažniausiai išskiriami šie jos aspektai:

1. notacija kaip vizualus muzikinio garso analogas;
2. notacija kaip atlikimo instrukcijų rinkinys atlikėjams („notation“, Bent *et al.*, *Grove Music Online*, 2014).

Problema, ką laikyti notacija, atveria plačias interpretacijos galimybes, jos diskutuotinus aspektus iliustruoja Leo Treitlerio knygoje „Reflections on Musical Meaning and its Representations“ (2011) pateiktas pavyzdys: Niujorke, prancūzų virtuvės restorano meniu, buvo įrašyta eilutė „la laa la laaa laaa laaa laaa laaaaa la laa la laa la laaa“ (Treitler, 2011: 148). Skirtingas „a“ raidžių skaičius šiame pavyzdyje žymi ritmą, o ritmas – vienas lengviausiai atpažįstamų muzikos kūrinio parametrų, todėl lankytojai, turintys tam tikros kultūrinės patirties, nesunkiai atpažindavo užšifruotą Prancūzijos himno melodiją. Taigi paradoksalu, bet tam tikrais atvejais net „la laa la laaa [...]“ gali veikti kaip tam tikra muzikinės notacijos forma, perteikianti gerai žinomą kūrinį mnemoniniu būdu⁴.

Šiame darbe analizuojamos tik rašytinė muzikinė notacija, tačiau verta atkreipti dėmesį, kad ženklas bendrąja prasme yra reikšmės perdavimo mediumas ar tam tikras kodas, nesusietas su kuriuo nors vienu (šiuo atveju vizualiuoju) ženklinimo būdu. Ženklo sąvoka – vienas pagrindinių semiotikos konceptų, atveria platų reikšmių ir interpretacijų spektrą⁵. Notacijos ženklai yra bendrosios ženklų sistemos dalis, tad ženklo-reikšmės sąsaja svarbi ir notacijos tyrinėjimams. Viena muzikinei notacijai aktualiausių ženklo-objekto santykio teorijų – semiotinis Charleso Sandres'o Peirce'o modelis, paremtas trim ženklų tipais: ikoniniu, indeksiniu ir simboliniu⁶. Šie tipai notacijos kontekste ne vien reglamentuoja muzikinių parametrų ir jų grafinių atitikmenų santykį, bet apima ir interkontekstualius notacijos kodus. *Designatum* – reginti ženklą atpažįstamos signifikato savybės ir kokybės – yra neatsiejamos nuo mąstymo konteksto (Boiles, 1982: 30–32). Notacijos suvokimo kontekstas – tai partitūros stebėtojo *intencija* perskaityti notacijos ženkluose tam tikras reikšmes. Jų įvairovei atskleisti darbe pasitelkiamas funkcinis notacijos tipologizavimo

⁴ Mnemoninis (gr. *mnēmonikos*) – susijęs su atmintimi. *Online Etymology dictionary*, 2021. Prieiga per internetą: <https://www.etymonline.com/search?q=mnemonic>.

⁵ Filosofijoje ir lingvistikoje dominuoja diadiniai ženklo modeliai: Ferdinando de Saussure'o signifikato-signifikanto samprata, Romano Jacobsono *signans-signatum* diada, Louiso Hjelmslevo išraiškos-reikšmės sistema *etc.* (Nöth, 1990: 88)

⁶ Peirce'o modelyje simbolis – viena iš trijų ženklo atmainų (greta indekso ir ikonos), kai tuo tarpu Ferdinando de Saussure'o diskurse „simbolio“ sąvoka savo reikšme artima Peirce'o „ženklo“ sąvokai (Tagg, 1999: 6). Ženklas vadinamas ikoniniu tuomet, kai jis vizualiai panašus į ženklinamąjį objektą, indeksiniu – kai ženklinamasis potencialiai sukelia ženklinantįjį (pvz. ugnis sukelia dūmus), simboliniu – kai jų ryšys konvencinis, kultūros nulemtas (*ibid.*, 7).

modelis, apimantis šešias notacijos elementų funkcijas: taikomąją, simbolinę, enigmatinę, dekoratyviąją, struktūrinio kodo, asociatyviojo kodo bei jų sąveikos galimybes (žr. 1.2.1.).

Signifikato-signifikanto samprata nėra apribota vizualaus ženklavimo principų, tačiau muzikos tyrinėjimų istorija teikia prioritetą rašytinių šaltinių analizei, todėl dažnai manoma, kad muzikos notacija negali egzistuoti be rašytinės tradicijos⁷. Muzikos tyrinėjimų kontekste nerašytinės notacijos formos įprastai nelaikomos notacija ir vadinamos „oraline tradicija“ (*oral tradition*) (Kivy, 2001: 5), tačiau ši sąvoka apima ne vien muzikinius žodinės kultūros elementus, bet ir tautosaką, tad yra nepakankamai konkreti (Wolfe, 1988: 4). Tokiai notacijai nebūdingi išliekamieji vizualūs šaltiniai, todėl ji tyrinėjama rečiau, bet tam tikrais atvejais jos tyrimai gali vertingai papildyti notacijos konteksto suvokimą, nes nerašytinė notacija muzikinės informacijos perdavimui žodiniu būdu buvo vartojama dar iki atsirandant rašto sistemai, tad ji yra vizualaus ženklavimo tradicijos pirmtakė, o neraštingoms bendruomenėms ji yra natūrali ir vienintelė muzikinės komunikacijos sistema („Notation“ Bent *et al.*, *Grove Music Online*, 2014, 1.1.). Ankstyvosiose vakarų Europos muzikinės kultūros formavimosi stadijose taip pat pastebimi nerašytinei notacijai artimi reiškiniai, vienas labiausiai paplitusių – solmizacijos sistema, IX a. sukurta Gvido iš Areco ir vartojama iki šiol. Ji priskiriama garsiniams natų atpažinimo metodams – kiekvieną natą atitinka tam tikras skienuo⁸. Solmizacijos laikymas notacijos sistema diskutuotinas: jis sutinkamas daugiausiai naujuose šaltiniuose, pavyzdžiui, Susanos Lewis Hammond Baroko muzikos monografijoje (Hammond, 2016), tačiau dalis tyrėjų solmizacijos sistemos nepriskiria notacijai, jei skiemenys neužrašomi partitūroje, t.y. netampa vizualiaisiais kodais (Kivy, 2001: 5, Vervliet, 2008: 279).

Aptartasis rašytinių bei nerašytinių muzikos notacijos formų egzistavimas liudija platų muzikos ženklavimo priemonių lauką ir jo priklausymą nuo bendruomenės poreikių. Akivaizdžiausia rašytinės notacijos paskirtis – tam tikrės muzikinių parametrų sekos, sudarančios kūrinį, vizualus kodavimas, tačiau partitūros elementų reikšmės tampriai susijusios ir su kompozicinių parametrų prioritetais, todėl į notacijos reikšminį naudingą pažvelgti ir iš kompozitoriaus-tyrėjo rakurso. Pasak Algirdo Juliaus Greimo, „jei norime žmogaus elgsenų įvairovę paversti antropologija, o įvykių serijas – istorija, turime pirmiausiai

⁷ Tai iliustruoja faktas, kad visas šešių tomų „Oxford dictionary of music“ žodynas paskirtas vien rašytinei notacijai, eliminuojant nerašytinę notavimo tradiciją (Treitler, 2011: 115). Vis dėlto ir šiais laikais egzistuoja nerašytinių notacijos rūšių: pavyzdžiui, pietų Sacharoje gyvenančios bendruomenės neturi rašto sistemos, bet muzikos elementams koduoti vartoja skiemenis, žodžius, instrumentų stygų pavadinimus *etc.* („Notation“ Bent *et al.*, *Grove Music Online*, 2014, 1.1.).

⁸ Šių skiemenų kilmė – VIII a. „Himno šventam Jonui“⁸ pirmieji frazių skiemenys *ut, re, mi etc.* (McNaught, 1892: 36). Gvidas iš Areco solmizacijos sistemą papildė ir cheironominiu modeliu, delno plotą suskirstydamas tam tikromis zonomis, reiškiančiomis atitinkamas natas, tačiau praktiniai „Gvido rankos“ taikymo būdai nežinomi. Manoma, kad ji galėjo būti vartojama pedagoginiais tikslais – iškeltoje plaštakoje mokytojas mokiniams rodydavo tam tikras natas, intervalus („solmization“, Hughes, Kiwi, *Grove Music Online*, 2014, 1.2.).

kelti klausimą, kokia yra žmogaus veiklos ir istorijos prasmė“ (Greimas, 1989: 43). Šis teiginys aktualus ir muzikiniame kontekste: norint ženklų seriją laikyti notacija, svarbu išsiaiškinti ne vien tai, kam skirti jos ženklinamieji objektai ir kokius muzikinius parametrus jie koduoja, bet ir koku principu jie pasirenkami, derinami ir išdėstomi. Pasak Sandeepo Bharwati, kiekviena muzikinė tradicija turi sudėtingą parametrų, kurie yra stabilūs ir kintamieji, profilį (Bharwati, 2017: 165). Pavyzdžiui, konvencionaliosios vakarietiškos notacijos (CWN⁹) sistemoje natos ženklas koduoja tono trukmę, o padėtis penklinėje – tono aukštį, tačiau artikuliacijai ir dinamikai naudojamos papildomos nuorodos. Tuo tarpu pagrindiniai japonų notacijos objektai yra tono aukštis ir artikuliacija. Ritmas, priešingai Vakarų tradicijai, nurodomas atskirais ženklais. Tokiu būdu notacijos parametrai ir kompozicinio mąstymo principai patenka į uždara įtakos ratą: *notacija veikia kompozitoriaus kūrybinio mąstymo modelį, apibrėžiantį pamatinius muzikinės struktūros aspektus, o kompozicinis mąstymas daro įtaką notacijos raidai*. Tai patvirtina ir kūrinių atpažįstamumo veiksniai, kuriuos iliustruoja aukščiau minėtas Prancūzijos himno pavyzdys: žinomą vakarietiškos tradicijos kūrinių atpažinti padeda jo ritmas ir melodija, tačiau tik retais atvejais jis gali būti identifikuojamas vien pagal tembro, dinamikos, instrumentuotės aspektus. Apžvelgus šias sąsajas atrodo savaiminga, kad europietiškos tradicijos kompozitorių (ypač kūrusių iki XX a. vidurio) kūrybai būdingos garsų organizavimo strategijos (derinės, harmoninės ir ritminės struktūros, komponavimo modeliai ir technikos), bei garsiausios muzikos analizės metodikos pagrįstos tonų aukščių ir ritminių verčių sisteminiu.

Paradoksalu, tačiau lyginant su Viduramžių ir Renesanso partitūrų ženklų įvairove, dekoratyvumu ir simboliniu turtingumu, o taip pat ir vėlesnių epochų muzikinės notacijos ženklų ir reikšmių gausa, šiuolaikinė CWN išsiskiria notacijos vertės sumenkimu ir funkciniu siaurumu. Šiais laikais, naudojantis unifikuota notacijos sistema, integruojama į kompiuterines notacijos programas, notuojama absoliuti dauguma profesionaliosios muzikos kompozicijų. Neginčijamas konvencionaliosios notacijos privalumas – vieningos ženklų sistemos taikymas – leidžia maksimaliai tiksliai ir patogiai koduoti bei atkurti muzikinę informaciją, tačiau šiame kontekste išryškėja šabloniško notacijos naudojimo lemiamas

⁹Apibrėžiant vakarietišką profesionaliąją notaciją vartojamos sąvokos *western music notation, conventional common (Western) music (CWN) notation, common Western notation, conventional Western notation, CWN, staff notation* (Lassfolk, 2004: 9). Sandeepas Bharwati pasiūlė naują, neįprastą „eurologišką“ notacijos terminą (Bharwati, 2017: 168). CWN notacijos sistemos laikmečio apibrėžimas tebėra diskutuotinas. Curtis Roadsas siūlo jos pradžia laikyti ankstyvąjį XVII a. (Roads, 1966: 708), Donaldas Byrdas nurodo 1700–1935 laikotarpį (1984: 13). Pasak Kai Lassfolko, CWN – tai muzikinės notacijos taisyklių (konvencijų) rinkinys, sudarytas muzikos leidėjų ir muzikinių edukacinių institucijų XX a., skirtas XVIII ir XIX a. pradžios muzikos reprezentacijai (Lassfolk, 2004: 10). Tikslią chronologinę ribą, nuo kurios notacija būtų sutartinai laikoma mažai pakitusia, įvardinti sunku, nes notacijos raida, kaip ir kiti kultūros reiškiniai, yra laipsniškas procesas, tačiau visi minėti autoriai sutaria, kad konvencionalia laikoma notacija, kurios pagrindinis elementas – nata – koduoja apibrėžtą aukštį ir trukmę bei yra žymimas penklinės sistemoje.

partitūrų individualumo sumenkimas: tokių kūrinių atveju domėjimasis partitūra pranyksta vos perskaičius muzikinį tekstą (Treitler, 2011: 133). Skaitmeninio formato partitūros itin lengvai multiplikuojamos, todėl notacijos kaip vertybės ir meno kūrinio samprata dar labiau stumiami į kultūros periferijas.

Standartizuotos praktinės notacijos sistemos eliminuota kūrėjo saviraiška tikriausiai buvo viena iš priežasčių, paskatinusių kompozitorius XX a. viduryje atsigręžti į neišnaudotas notacijos galimybes ir siekti perteikti muzikines idėjas abstrakčiose grafinėse partitūrose. Nutolinimą nuo menzūrinės notacijos, Geoffrey Chew'o nuomone, pranašavo ir XIX a. prasidėjęs verbalių atlikimo nuorodų (pedalizavimo, atlikimo technikų *etc.*) gausėjimas bei jų laipsniškas keitimas grafiniais ženklais („notation“, Chew, *Grove Music Online*, 2014, 6 (I)). Visas ankstesnes notacijos sistemas notacijos ženklų įvairove pranoksta XX a. antrosios pusės partitūros¹⁰: užuot taikę konvencionalius notacijos ženklus, nuo XX a. vidurio kompozitoriai (Johnas Cage'as, Christianas Wolffas, Cornelius Cardew, Karlheinzas Stochhausenas, Anestis Logothetis, Maurizio Kagelis, Earle'as Brownas *et al.*) pasitelkė grafinę notaciją (žr. 1.3.3.) – eksperimentavo faktūromis, formomis ir spalvomis, siekdami atlikėjo vaidmenį papildyti improvizaciniais, kūrybiniais aspektais, o kompozicijoms suteikti formos neapibrėžtumo, netikėtumo elementų. (Magnusson, 2011: 21). Marco Pincherle, komentuodamas to laikmečio kūrybą, pastebėjo, kad „kiekvienam kūriniui atlikėjas turi mokytis naujo *solfeggio*“, o „kiekvienam avangardinės muzikos koncerto programos kūriniui yra atskira notacijos sistema“ (Evarts, 1968: 410, cit. Pincherle, 1967). Siekdami išplėsti muzikinių garsų sampratos ribas (triukšmas, elektronika *etc.*) bei improvizacinėmis priemonėmis atskleisti kūrybinį atlikėjų potencialą, kompozitoriai reikšmingai keitė ir muzikos notaciją – neretai ji primindavo abstrakčius dailės kūrinius. Diskutuojama, ar linijų ir spalvų abstrakcija gali būti laikoma notacija, o skirtingos jos interpretacijos – tuo pačiu kūriniu. Johno Ewartso teigimu, „kiekvieną kartą „realizuojant“ partitūrą tarsi sukuriamas naujas kūrinys“, o jų yra begalybė – tiek, kiek galimų atlikimų (Evarts, 1968: 410). Šiai pozicijai prieštarauja Kivy samprata, kad kūrinio egzistavimą apibrėžia jo atkūrimo galimybė: notacija negali būti atskiriama nuo muzikos, kurią ji koduoja, o jos abi, artimai sąveikaudamos, yra lygiavertės meno kūrinio dalys (Kivy, 2001: 15). Ši opozicija dar kartą patvirtina notacijos sampratos kompleksiskumą ir priklausymą nuo suvokimo rakurso bei sąvokai taikomų kriterijų.

Greta grafinių partitūrų nuo XX a. ryškėjo ir dar viena, šiam darbui aktualiausia, notacijos bei komponavimo tendencija – tai kompozicinės struktūros ir fiksuotų reikšmių

¹⁰Mortono Feldmano „Projekcijos“ (1950–1951) – pirmoji partitūra, užrašyta be konvencionalių notacijos ženklų.

notacijos (ypač erdvinių išdėstymo principų) vienovės siekis. Kompozitoriai, organizuodami vizualiuosius ir garsinius parametrus vieningais struktūriniais principais bei atsisakydami kairės-dešinės muzikinių įvykių chronologinės paradigmos, kūrė vieno lapo apimties muzikines partitūras – struktūrinius ir simbolinius kūrinių kodus, vizualiai perteikiančius kūrinių formą bei algoritminius komponavimo principus. Tokių kūrinių pavyzdžių randama Karlheinz Stockhauseno, Aldo Clementi, George'o Crumb'o, Broniaus Kutavičiaus, Ryčio Mažulio, Ričardo Kabelio *et al.* kūryboje, jais paremta teorinė šio darbo dalis. Tyrimui nemažiau svarbios ir šių partitūrų XIV–XVI a. istorinės šaknys nuo paprasčiausių žiedinių kanonų, užrašytų apskritimo formos partitūrose (Bartholomeus Ramis de Pareia, Baude Cordier) iki sudėtingų geometrinių formų ir išmoningų jų sąsajų su komponavimo principais (Ghiselin Danckerts, Ulrich Brätel *et al.*). Šiam reiškiniui apibrėžti darbe taikoma kompleksinė *figūrinės muzikos kompozicijos* (FMK) samprata, grindžiama tyrime toliau atskleidžiamais šio tipo notavimo (*figūrinė muzikos notacija* (FMN) ir komponavimo ypatumais (žr. 1.3.).

Erdvinė vieno lapo notacija – akivaizdžiausia tiriamojo reiškinių savybė, tačiau pradedant tyrinėti nelineariai užrašytų kūrinių muzikinę sąrangą susiduriama su problema, kad panašūs vizualieji partitūros parametrai neretai asimiliuoja partitūras, pasižyminčias skirtingais notacijos ženklų ir jų išdėstymo pasirinkimo motyvais. Kai kuriais atvejais nelinearų muzikinių elementų išdėstymą inspiruoja poreikis perteikti tam tikrą simbolį ar iliustruoti kūrinių pagrindinę mintį (pvz. širdies forma Cordier baladėje „Belle, bonne, sage“ (XV a.), kryžius Pieterio Maessenso 9 balsų kanone „Per signum crucis“ (1543) (žr. 1.2.1.) *etc.*, o kartais vizualioji partitūros struktūra atliepia muzikinių parametrų sąrangą, (koncentriniai apskritimai Cordier „En la maison Dedalus“ (XIV a.), šachmatų lentos forma Danckertso „Ave maris stella“ (XVI a.) (žr. 1.2.1.). Šie atvejai konceptualiai skirtingi, tad siekiant identifikuoti figūrinės muzikos notacijos tipą, svarbu apžvelgti notacijos pavyzdžių klasifikavimo galimybes, atrandant jose FMN fenomeno nišą.

Norėdami susisteminti išlikusius keturių tūkstantmečių muzikinės notacijos pavyzdžius, juos tyrinėti aktualiuose kontekstuose ir lyginti tarpusavyje, muzikos tyrėjai vartoja tam tikras kategorijas ar tipus, jungiančius bendrais bruožais pasižyminčias kompozicijas. Notacijos fenomenas kaip tyrinėjimo objektas apima platų požymių spektrą, tad grupavimo tikslai lemia skirtingus jų kriterijus. Šiame darbe išskiriami keturi muzikinės notacijos pavyzdžių tipologizavimo modeliai: *istoriografinis-chronologinis*, *geografinis-socialinis*, *grafinis* ir *funkcinis* (1 lent.).

Muzikinės notacijos pavyzdžių tipologizavimo modeliai

	istoriografinis- chronologinis	geografinis- socialinis	grafinis	funkcinis
grupavimo kriterijai	laikmetis	regionas, valstybė, tauta, religinė ar pasaulietinė bendruomenė	notacijos ženklų tipai, jų išdėstymo principai	notacijos elementų paskirtis, jų pasirinkimo motyvai
notacijos tipų pavyzdžiai	vėlyvųjų Viduramžių, Karolingų epochos, XX amžiaus <i>etc.</i>	prancūziškoji, itališkoji, vokiškoji <i>etc.</i>	Neumos, <i>dasia</i> , skaitmeninis bosas, konvencionali vakarietiška notacija (CWN), grafinė notacija <i>etc.</i>	<i>Augenmusik</i> , <i>word painting</i> , enigmatinė, figūrinė <i>etc.</i>

1 lentelė. Muzikinės notacijos pavyzdžių tipologizavimo modeliai (sud. darbo autorė).

Šis skirstymas grįstas muzikologinių tyrimų lauke egzistuojančiais ir toliau poskyryje aptariamais pavyzdžiais. Pirmieji du modeliai darbu teikia antraeilės svarbos kontekstinės informacijos, tad apibūdinami tik bendrais bruožais, kai tuo tarpu funkcinio ir grafinio modelių sąveika atskleidžia ryšį tarp vizualiųjų notacijos kodų ir notacijos funkcijų, sudarydama prielaidą apibrėžti figūrinės muzikos notacijos tipą ir integruoti jį į FMK sampratą.

Remiantis seniausiuoju *istoriografiniu-chronologiniu* modeliu, muzikinės notacijos pavyzdžiai grupuojami pagal laikmetį, laikantis chronologinio principo. Pirmieji notacijos tyrinėtojai Hugo Riemannas (1878), Mathis Lussy ir Ernestas Davidas (1882) rėmėsi evoliuciniu požiūriu į muzikos notaciją, apibūdindami jos kaitą kaip progresą nuo primityvių link vis sudėtingesnių formų. Chew'as šį požiūrį motyvuoja nuostata, kad muzikos notacija yra autonomiška sritis ir turėtų būti analizuojama be pašalinių faktorių (kultūrinių veiksnių, atlikimo ir muzikos mokymo tradicijų *etc.* (Chew, 1979: 819), tačiau tokiu atveju tarp figūrinės partitūros ir *Augenmusik* nebūtų jokio principinio skirtumo, tad šis požiūris netinkamas FMK tapatybei atskleisti.

Istoriografinis-chronologinis modelis tyrimuose dažnai atpažįstamas iš notacijos tipams įvardinti vartojamų laikmečių pavadinimų, pavyzdžiui, vėlyvųjų Viduramžių notacija, Karolingų epochos notacija *etc.* Šiuolaikiniai muzikologai (Leo Treitleris, Susana Rankin *et*

al.) praktikuoja istoriografinį modelį, tačiau kritikuoja evoliucinį požiūrį į muzikos notaciją, kiekvieną notacijos sistemą lokaliai ištirdami epochos kultūros kontekste. Pasak Treitlerio, siekiant tyrinėti notacijos reiškinių ir muzikos rašto specifiką, reikia atmesti turimus stereotipus ir pabandyti suprasti, kaip tam tikru laikmečiu funkcionavo kitos grafinės sistemos (kalbos raštas, vizualieji menai), kokį vaidmenį jos atliko komunikacijoje, reprezentacijoje, kūryboje ir kokių tikslų buvo pasirenkami konkretūs ženklai (Treitler, 2011: 108).

Neretai istoriografinis modelis siejamas su *geografiniu-socialiniu*: remiantis juo, notacija skirstoma pagal regionus, valstybes, tautas, religines ar pasaulietines bendruomenes, kuriose ji buvo vartojama. Pavyzdžiui, Willi Apel's knygoje „Polifoninės muzikos notacija 900–1600“ (1949) pateikė išsamias prancūziškosios ir itališkosios notacijos analizes, o solinių kūrinių notacijos grupėje išskyrė ispanų, prancūzų, vokiečių ir italų tabulatūras (Apel, 1949). Šio modelio privalumas – notacijos elementų evoliucijos stebėjimas ir lyginimas apibrėžtoje giminingos kultūrinės terpės pavyzdžių grupėje, o trūkumas – tautų migracijos ir tarpusavio įtakų, daugiataučių valstybių ir politinių veiksnių kintamumas, performuojantis geografinės-socialines grupes ir jų tradicijas.

Notacijos tyrinėjimams svarbūs ir vizualieji partitūrų parametrai bei jų išdėstymo principai, prioritetas šioms savybėms teikiamas *grafiniame* modelyje (žr. 2 lent.).

Grafinis notacijos pavyzdžių tipologizavimo modelis

rašytiniai ženklai		nerašytiniai ženklai
garsiniai: raidės, skiemenys, žodžiai	grafiniai: formos, linijos, taškai	garsiniai: raidės, skiemenys, žodžiai

2 lentelė. Grafinis notacijos pavyzdžių tipologizavimo modelis (lent. sud. darbo autorė pagal Bent, 2014).

Muzikiniai ženklai plačiausia prasme skirstomi į oralinius ir rašytinius (minėta nerašytinės notacijos tradicija ir jos tipai į tolesnį tyrimą neįtraukiami, nes yra tolimi darbo objektui), rašytiniai – į garsinius (*phonic*) ir grafinius („notation“, Bent *et al.*, *Grove Music Online*, 2014, II). Garsiniams priskiriami iš kalbos rašto perimti raidžių, skiemenų ir žodžių ženklai (*ibid.*). Pažymėtina, kad „garsinio“ tipo pavadinimas šiuo atveju nurodo ne oralinę, bet kalbinę rašytinio ženklo prigimtį. Greta grafiniam tipui priskiriamų kalbos rašte atitikmenų neturinčių formų, linijų, taškų, kreivių, svarbios ne tik ženklų formos, bet ir jų dydžiai bei spalvos. Dalis muzikologijoje vartojamų notacijos tipų (neumos, tabulatūra, *dasia*, konvencionali europietiška, grafinė notacija (*graphic notation*)) yra identifikuojami būtent notacijos grafinių savybių pagrindu, tačiau tiek grafinio, tiek garsinio notacijos ženklų tipų

vartoseną apima įvairių epochų ir stilistikų kūrinius, o jų bendrasis matas daugiau teorinis, negu principinis.

Notacijos elementų grafinė išraiška ir jų išdėstymo principai yra pagrindiniai vizualieji notacijos atpažįstamumo kriterijai, tačiau kompozitorius, grafiškai reprezentuodamas muzikinę medžiagą, pasirenka tokius notacijos ženklus ir jų išdėstymą, kurie konkrečiu atveju geriausiai atitiktų partitūros paskirtį. Muzikinius parametrus versti vizualiais ženklais dažniausiai motyvuoja praktinis poreikis perteikti kūrybinį sumanymą atlikėjams. Partitūra tokiu atveju veikia kaip instrukcija, chronologiškai iš kairės į dešinę koduojanti garsinių įvykių parametrus standartizuotais notacijos ženklais. Vizualiųjų notacijos galimybių įvairovė suponuoja platų notacijos funkcinį potencialą, neapsiribojantį taikomąja partitūros paskirtimi, tad tolesnė darbo kryptis – funkcinio požiūriu pažvelgti į garso-ženklo bei jo trukmės-padėties partitūroje santykį bei aptarti galimas vizualiųjų sprendimų bei jų funkcijų sąveikas.

1.2. Figūrinės muzikos notacijos (FMN) funkcinės ypatybės

1.2.1. Notacijos funkcijų tipologinis modelis

Siekiant apibrėžti figūrinės muzikos notacijos kriterijus, aukščiau minėti modeliai neapima reiškinių visumos: FMN principai aptinkami skirtingose epochose ir regionuose, jų ženklų sistemos priklauso įvairiems tipams. Be to, išorinis panašumas apsunkina figūrinės, *Augenmusik* ir grafinės notacijos diferencijavimą. Šiuo tikslu darbe įvedamas *notacijos funkcijų tipologinis modelis*, skatinantis pažvelgti į partitūras pro notacijos ženklų paskirties prizmę (3 lent.).

Notacijos funkcijos ir tipai

taikomoji	simbolinė	dekoratyvioji	struktūrinio kodo	enigmatinė	asociatyviojo kodo
fiksuotų reikšmių	<i>Augenmusik</i>	partitūra vizualiųjų menų kontekste	rašto krypties išdėstymas		
aleatorinė	<i>word painting</i>	notacijos elementai dailėje	erdvinis išdėstymas		
mnemoninė	hieroglifinis (<i>hieroglyphic</i>)	partitūros puošybiniai elementai			

3 lentelė. Muzikos notacijos funkcijų tipologija (sud. darbo autorė).

Plačiausia ir lengviausiai identifikuojama funkcija, apimanti visus tris Peirce'o modelio tipus, yra *taikomoji* (Leo Treitlerio vartojamas analogiškas terminas – utilitarinė (Treitler, 2011: 133). Kai kūrinys yra skirtas atlikimui / mokymuisi iš partitūros, notacijos ženklai, greta kitų funkcijų, visuomet turi ir praktinę paskirtį. Taikomuoju požiūriu notacija – tai muzikinių garsų kodas, paverčiamas garsine medžiaga vadovaujantis sutartinėmis ženklų reikšmėmis¹¹. Taikomoji notacijos funkcija apima skirtingo konkretumo garso-ženklų kodus. Kurtas Stone'as, aptardamas XX a. antrosios pusės notacijos pokyčius, išskyrė kontroliuojamos muzikos (*controlled music*) ir aleatorinės notacijos (*aleatory*) tipus, pabrėždamas priešingas – tikslumo ir neapibrėžtumo – tendencijas (Stone, 1963: 9). Maksimaliai kontroliuojamos notacijos pavyzdys – Olivier Messiaeno, Miltono Babbito, Pierre'o Boulezo integralaus serializmo partitūros, pasižyminčios apibrėžtais tonų aukščiais, ritminėmis vertėmis, tempu ir artikuliacija (Whittall, 2008: 273). Aleatorinėje notacijoje, priešingai, muzikiniai parametrai žymimi paliekant atlikėjams galimybę laisviau interpretuoti tonų aukščius, ritmines trukmes ar net kūrinio formą. Aleatorikos atveju notacija taip pat atlieka taikomąją funkciją, tačiau tikslus parametrus keičia atlikimo gairės. Pasak vieno pirmųjų aleatorinės muzikos kompozitorių Earle'o Brown, kompozitoriai pasitelkia aleatorinę notaciją tuomet, kai konvencionali notacija neatitinka skambesio tikslo, bei siekdami sustiprinti komunikaciją tarp kompozitoriaus, kūrinio, atlikėjo ir klausytojo (Brown, 1986: 199). Aleatorika šiame darbe priskiriama taikomajai notacijos funkcijai, nes apibrėžia ne pačius notacijos ženklus (kompozitoriai juos neretai susikurdavo patys), bet notacijos *perskaitymo būdą* arba *paskirtį*: preciziškos garsinių įvykių kontrolės mažėjimas skatino įprastų notacijos ženklų vartosenos modifikavimą ir naujų atsiradimą, kraštutiniais atvejais partitūros primindavo abstraktaus meno kūrinius. Vienas tokios notacijos pavyzdžių – Earle'o Brown partitūra „FOLIO II“ (1982), kurioje įprasti apibrėžtų ritminių verčių notacijos ženklai užrašyti nesilaikant kairės-dešinės išdėstymo paradigmos ir penklinių sistemos, tad partitūra tampa interpretacijai atviru inspiracijos šaltiniu (1 pav.).

¹¹ Garsų kodavimo būdai pagal ženklo ir garso parametrų giminingumą artimi minėtajam Peirce'o modeliui: ikoniniam tipui priskirtini *crescendo* ir *diminuendo* ženklai, takto brūkšniai, vizualus garso aukščių tarpusavio padėties reprezentavimas (aukštesnio dažnio garso ženklas penklinėje rašomas aukščiau, negu žemesnio) (Tagg, 1999: 7)¹¹. Sandeepas Bharwati savo sukurtoje notacijos rūšių sistematikoje¹¹ ikoninės notacijos grupei priskiria neumas bei grafinę notaciją, tuo pabrėždamas dar vieną svarbią ikoninės notacijos funkciją – ji asociatyviai perteikia garsinį įvykį ir jo kokybines savybes, kai tuo tarpu simboline notacija vizualizuojamas fizinis atlikėjo veiksmas, kurio rezultatas – numatytasis garsinis įvykis (Bharwati, 2017: 172). Simbolinio tipo ženklai, remiantis Peirce'u, nesusieti su ženklinamuoju objektu nei panašumu, nei priežastingumu, o jų sąryšis nulemtas kultūrinio konteksto (Tagg, 1999: 6). Šis Peirce'o apibrėžtas simbolinis tipas nėra tapatus simbolinei notacijos funkcijai, toliau aptariamai šiame poskyryje: simbolinė notacijos funkcija nurodo ženklo paskirtį, o Peirce'o modelio atveju simbolinei ženklų kategorijai priskiriami ženklai, nekeliantys tiesioginių asociacijų su ženklinamais objektais, pavyzdžiui, reprizos ženklas, muzikiniai raktai, alteracijos ženklai *etc.*, tad jų paskirtis gali būti tiek taikomoji, tiek simbolinė. Trečioji grupė, indeksiniai ženklai, liudija ženklinamųjų objektų egzistavimą ir padeda juos identifikuoti – tam tikrų formų ženklai, leidžiantys priskirti kūrinį atitinkamai epochai ar stilistikai, yra jos indeksai (Boilès, 1982: 34).



1 pav. Earle Brown, *FOLIO II*. New York: Edition Peters, 1982.

pavyzdžiui, neumų rašte, skirtingai nuo aleatorikos, neapibrėžtus tonų aukščio parametrus lemia ne individualūs spontaniški atlikėjo sprendimai, bet išmuktos konvencijos. Apibendrinant, taikomoji notacijos funkcija gali būti išpildoma trejopai:

- koduojant muzikinius parametrus maksimaliai tiksliai (fiksuočių reikšmių notacija),
- numatant improvizacinius elementus (aleatorika),
- tikslingai nežymint tradicijos apibrėžtų parametrų (mnemonika).

Svarbu atkreipti dėmesį, kad notacijos pavyzdžių priskyrimas tai pačiai funkicinei grupei neeliminuoja tikimybes, kad remiantis kitais klasifikacijos aspektais tie patys pavyzdžiai priklausys skirtingoms kategorijoms: neumas, konvencionalią europietišką notaciją bei XX a. antrajai pusei būdingus grafinės notacijos pavyzdžius su ryškiais aleatorikos elementais vienija taikomi funkcija, tačiau minėtame grafiniame kriterijų modelyje šios notacijos tradicijos atstovauja skirtingiems tipams.

Antroji darbe išskiriama notacijos paskirtis arba funkcija vadinama *simboline*. Simboliniai kodai stebėtojų teikia su garso parametrais nesusijusios informacijos, kylančios iš kultūrinio konteksto. „Simbolio“ terminui vartojami įvairūs apibrėžimai, jis žymi objektą, išreiškia tam tikrą abstrakčią savybę ar idėją. Pasak Carlo Gustavo Jungo, „ženklas visuomet menkesnis už ženklinamąjį objektą, kai tuo tarpu simbolis išreiškia daugiau, nei iš pirmo

Šiame darbe įvedamas ir trečiasis, *mnemoninis*, taikomosios funkcijos tipas. Pasak Merry Carruthers, nuo Antikos *memoria* buvo neatsiejama mokymosi proceso dalis, „jungusi rašytinę ir žodinę tradicijas“ (Carruthers, 1990: 153). Viduramžiais ir Renesanse muzikavimas didžiąja dalimi priklausė nuo neužrašytų procesų: nuo jaunystės giedotojai mokėsi atmintinai iš mokytojų ir iš rašytinių šaltinių, tad tikslus notavimas nebuvo būtinybė (Treitler, 2012, 108–109). Tarp kontroliuojamos muzikos ir aleatorikos mnemonika užima vidurio poziciją. Nuo pastarųjų ji skiriasi tuo, kad dalis parametrų nefiksuoja tikslingai, numatant jų savaiminį aiškumą,

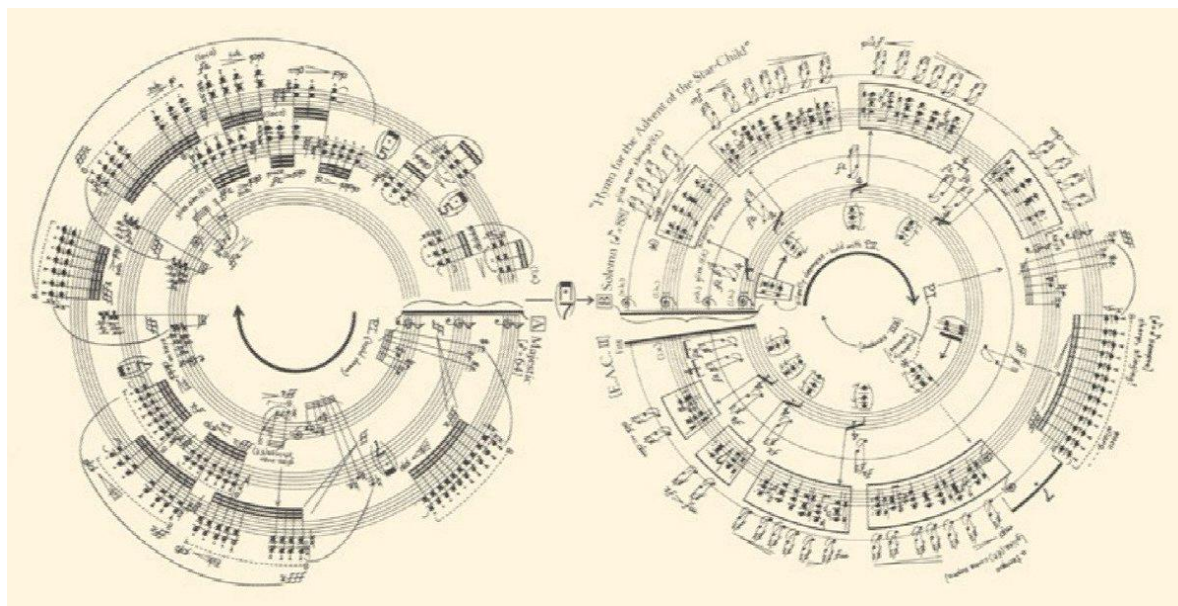
žvilgsnio galime suprasti“ (Jung, 2013: 562–571). Simboliai kaip „geriausia įmanoma ir toje epochoje nepranokstama dar nežinomų dalykų išraiška“ (*ibid.*: 566) nuo Viduramžių yra neatsiejama notacijos dalis. Simbolinės raiškos atsiradimo ištakas apibendrina Johano Huizingos mintis: „Viduramžiai niekad nepamiršo, kad daiktai taptų absurdiški, jeigu jų reikšmė apsiribotų jų tiesiogine funkcija bei vieta reiškinių pasaulyje, jeigu savo esme jie nesisietų su anapusiniu pasauliu“ (Eco, 1997: 78., cit. Huizinga, 1955: 282). Remiantis šiomis sampratomis, simbolinė notacijos funkcija šiame darbe apibrėžiama kaip partitūroje užkoduotos ekstramuzikinės prasmės, papildančios taikomąją notacijos paskirtį. Daugiaprasmių elementų aptinkama net standartizuotoje šiuolaikinėje vakarietiškoje notacijoje, pavyzdžiui, keturių ketvirtinių metras, laikantis XIV a. menzūrinės ritmikos tradicijos, pasirinktinai tebėra žymimas 4/4 arba „C“ ženklu. Žvelgiant į partitūrą taikomuju požiūriu, abiejų ženklų reikšmė yra identiška, tačiau platesnių kontekstų turinio analizė padeda atskleisti jų sąsajas su epochos kultūriniais bruožais. Pasak Lawrence'o Kramerio, partitūra skaitoma tiek fonetiškai, tiek simboliškai (Kramer, 2016: 24). Šiuo atveju „C“ simbolio vartoseną paaiškinama numerologijos dėsniais: menzūrinei notacijai būdingas natų vertės skaidymas į tris dalis Viduramžiais vadintas perfektiniu (tobuluoju), o į dvi – imperfektiniu (netobuluoju), jų simboliai atitinkamai buvo apskritimas ir pusapskritimis (trijų ketvirtinių metro žymėjimas apskritimu neišliko) (Apel, 1949: 9). XIII a. teoretikai šį estetinį reiškinį siejo su gamtoje egzistuojančiais pirmavaizdžiais, pasižyminčiais aiškia pradžia, viduriu ir pabaiga. „C“ pavyzdys atskleidžia, kad notacijos ženklo reikšmė tiesiogiai priklauso ne vien nuo autoriaus intencijos, bet ir nuo suvokimo rakurso bei suvokėjo žinių.

Simbolinės prasmės notacijoje perteikiamos keliais būdais, kurie būdingi tam tikriems notacijos ženklų tipams. Tai muzika akims (vok. *Augenmusik*), žodžių tapyba (angl. *word painting*) bei hieroglifinės partitūros (angl. *hieroglyphic scores*). Pirmųjų dviejų reiškinių pavadinimai remiantis įprasta praktika darbe vartojami originalo kalba.

Augenmusik – XX a. pradžioje atsiradęs terminas, apibrėžiantis notacijos tipą, turintį regėjimu, bet ne klausa suvokiamą simbolinę reikšmę (pvz.: juodos natos žodžiams „tamsa“ ar „mirtis“) („Augenmusik“, Dart, *Grove Music Online*, 2001). Dėl šios priežasties vienas esminių *Augenmusik* bruožų yra tai, kad jo idėjos suprantamos tik regint partitūrą. Atlikdamas tokią muziką iš natų atlikėjas kūrinį interpretuoja dvejopai: viena vertus, kaip muzikinį tekstą, kita vertus – simboliškai (*ibid.*). Neretai simbolinėmis reikšmėmis grindžiami visuminiai notacijos elementų išdėstymo sprendimai, Victoria Adamenko tokias partitūras vadina „geometrinėmis“, nes dažniausiai penklinės išdėstomos paprastųjų geometrinių figūrų – apskritimo, trikampio, kvadrato, spiralės – kontūru (Adamenko, 2007: 245). Pasak Jameso Haaro, „dekoratyvios formos – apskritimai, kryžiai, širdys, muzikos instrumentų kontūrai [...]

– tai dizaino aspektai, turintis savyje prasmę“ (Treitler, 2011: 133, cit. iš Haar, 1995). Charakteringi geometrinių partitūrų pavyzdžiai –George'o Crumb'o ciklą „Macrocosmos I“ (1972) ir „Macrocosmos II“ (1973) kūriniai. Jiems apibūdinti kompozitorius partitūros paaiškinimuose vartoja terminą „simbolinė notacija“ (*ibid.*: 205), pabrėždamas, kad atitinkamos geometrinės figūros buvo pasirinktos atsižvelgiant į jų simbolinį kontekstą, o greta kai kurių dalių pavadinimų net įrašytas žodis „SYMBOL“ (Adamenko, 2007: 205). Adamenko atkreipė dėmesį į šių partitūrų simbolines prasmes, pavyzdžiui, žvelgdami į žiedinę partitūrą (*circular score*), „mes neišvengiamai suvokiame apskritimą kaip ženklą“ (*ibid.*). Crumb'o kūrinyje „Saulės dvynės“ („Twin Suns“ (1973) (2 pav.), partitūroje dviem apskritimais reprezentuojamos saulės atliepia kosmologinę ciklo tematiką. Įvairiose kultūrose apskritimas dažniausiai siejamas su pagrindinių dangaus kūnų (Saulės, Mėnulio) pavidalais, amžinybe, tobulumu, nedalomumu. Krikščionybėje apskritimas – Dieviškos tvarkos simbolis („Jis nubrėžė ratą ant vandenų veido, užbrėžė ribą tarp šviesos ir tamsos“ (Jobo knyga, 26:10), alchemijos kultūroje tai Aukso ir Saulės ženklas (Roob, 1996), Egipte – Saulės dievo Ra, Egipto dievo-kūrėjo simbolis („Re“, *Global Egyptian Museum Glossary*, 2017), tad šio, kaip ir kitų geometrinių figūrų, simbolinės reikšmės įsišaknijusios kultūroje bei tapusios universaliais kodais, sutinkamais ir muzikinėje notacijoje. Simbolinių geometrinių figūrų prasmių aktualumą atskleidžia ir kitų kompozitorių mintys: pavyzdžiui, apie „Magiško sanskrito rato“ (1990) simboliką Bronius Kutavičius yra sakęs: „jo esmė būtų ratas – kaip rytiečių filosofijoje viskas pasikartoja po kažin kiek amžių, tūkstantmečių“ (Gaidamavičiūtė, 1991: 37), o Kabelio „Mito sutvirtinimo“ (2019) „trikampė properša integralo viršuje – tai vartų į senąjį laiką simbolis“ (Kabelis, kūrinio anotacija: Žakevičiūtė, 2019).

Minėti pavyzdžiai atskleidžia, kad simbolinė funkcija – tai ekstramuzikinių

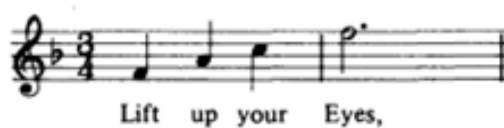


2 pav. George Crumb, *Twin Suns*, *Makrokosmos II, IV* d. New York: Edition Peters, 1973.

prasmių notacijoje integravimas bei perskaitymas, tačiau neįsigilinus į muzikinę kūrinio struktūrą neįmanoma nustatyti, ar simboliniai vizualieji elementai susiję su kūrinio sąrangos principais (taigi atitinka ir figūrinės partitūros sampratą), ar vartojami asociatyviai, vizualiai iliustruojant žodinį tekstą bei prasminę idėją. Šis klausimas aptariamas struktūrinio kodo funkcijos kontekste.

Tam tikrais *Augenmusik* atvejais simbolinė funkcija, užuot veikusi tik ją reginčiuosius, pasiekia ir klausytojus. Pasak Adamenko, atliekant Crumb'o „Twins suns“ ar „Spiral Galaxy“, užrašytus žiedinėse partitūrose, mitologiškumas peržengia įprasto racionalumo rėmus, nes atlikėjams koncerto metu tenka sukti partitūros lapą aplink savo ašį, fiziniu judesiu atkartojant notacijos geometriją (Adamenko, 2007: 245). Šis pavyzdys liudija, kad atlikimo rituališkumo elementai išplečia *Augenmusik* poveikio lauką, o geometrinė partitūra nėra vien „rutiniškas, abstraktus popieriaus lapas“ (*ibid.*). Nepaisant tendencijos vartoti konvencionalią notacijos ženklų sistemą su papildomais dizaino elementais, *Augenmusik* notacijos rūšis nereglementuoja konkrečių ženklų sistemų vartojimo, o sąvokos apibrėžimas nepaneigia galimybės taikyti įvairių tipų ženklus bei skirtingus notacijos elementų išdėstymo būdus.

Augenmusik notacijos tipui artimas simbolinio turinio ir muzikinių ženklų susiejimo būdas yra *word painting*, jam būdingas vokalinio teksto turinio iliustravimas melodinių linijų kontūrais bei onomatopėjos taikymas („Word-painting“, Carter, *Grove Music Online*, 2011). Žvelgiant į *word painting* funkcinį požiūrį, šio notacijos tipo paskirtis – vizualiai imituoti kūrinio žodinį tekstą ar sukurti jam asociacijas, tad skiriamosios *word painting* funkcijos – taikomoji ir simbolinė. Remiantis Peirce'o modeliu, tokia notacijos priemonė atitinka ikoninį tipą. Pavyzdžiui, Williamo Billingso giesmėje „Pakelk akis“ („Lift up your Eyes“) (1786) šie teksto žodžiai



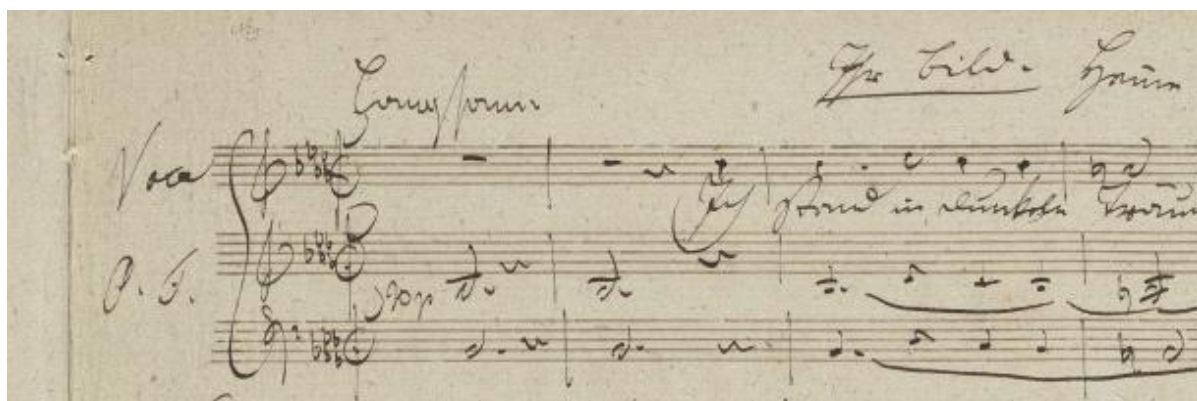
giedami aukštyneige natų seka (3 pav.) (Kroeger, 1988: 50). *Word painting* notacijos tipas yra muzikinis hipotipozės¹² ekvivalentas, o šis atvejis atitinka vien muzikai būdingą *anabasis* retorinę figūrą, žymintią aukštyneigę garsų seką (Bartel, 1997: 179). Riba tarp *word painting* ir *Augenmusik* diskutuotina. Nepaisant funkcinio giminingumo, *word painting* tipas vartojamas tam tikruose partitūros fragmentuose, kai tuo tarpu *Augenmusik* požymiai neretai apima partitūros visumą. Be to, *word painting* pavyzdžiai dažniausiai yra tiek regimi, tiek girdimi (pavyzdžiui, garsais iliustruojami žodžiai „kilti“, „leisti“, „banguoti“ etc.), tad

¹² „Hipotipozė (gr. *hypotyposis*) – lit. retorinė figūra, kurios esmę sudaro vaizdingas temos dėstymas ir kuri apeliuoja išskirtinai į regimąjį suvokimą, pasižymi gyvumu ir plastika“ („Hipotipozė“, *Lietuvių kalbos žodynas* [interaktyvus], s.l., 2018. [žiūrėta 2019-05-29] Prieiga per internetą: <https://www.lietuviuzodynas.lt/>)

suvokimas iš dalies yra asociatyvus („Augenmusik“, Dart, *Grove Music Online*, 2001), o *Augenmusik* paskirtis apima vien regą, bet ne klausą suvokiamus partitūros elementus.

Trečiasis simbolinio turinio perteikimo notacijoje būdas atitinka Kramerio hieroglifinės partitūros (*hieroglyphic score*) sampratą. Pasak autoriaus, muzikinės partitūros yra „fiktyvios piktogramos“ (Kramer, 2016: 23), užimančios vietą tarp piktografinio ir fonetinio reprezentavimo, o notacija, visai kaip hieroglifai, yra „kompleksinė sistema, tuo pat metu ir figūriška, ir simbolinė, ir fonetinė“ (Kramer, *ibid.*, cit. Champollion, 1828, I: 375). Foršlagai, sijos, natų koteliai ir kiti vizualiai išraiškingi notacijos elementai lemia paveikslišką garso reprezentaciją ir tuo pat metu garso ekspresinę vertę (Kramer, *ibid.*: 24). Hieroglifinius bruožus notacijoje pastebėti ir iššifruoti – sudėtinga užduotis. Hieroglifinis notacijos ženklų tipas skiriasi nuo *word painting* savo funkcija: kitaip nei pastaroji, hieroglifinė notacija nėra mimetinė, ji „referuoja ne scenas ir objektus, bet patį referavimo veiksmą“ (*ibid.*). Ilustruodamas šio tipo notaciją, Krameris pateikė Franzo Schuberto dainos „Ihr Bild“ iš ciklo „Schwanengesang“ (1828) notacijos pavyzdį (4 pav.), glaudžiai susijusį su tekstu¹³: pirmuose dviejuose taktuose fortepijono partijoje užrašytos dvi poros pusinių su tašku primena dvi poras akių su ašaromis. Tokiu būdu notacijos elementai tampa simboliu, tačiau užmaskuotu kūrinio prasmės veidrodžiu.

Apibendrinant, simbolinė notacijos funkcija, charakteringa *Augenmusik*, *word painting* bei hieroglifinės notacijos reiškiniams, atveria galimybes išplėsti notacijos kaip vizualaus garsų kodo paskirtį. Vertinant notaciją simboliu aspektu, ji nebėra vien instrukcija

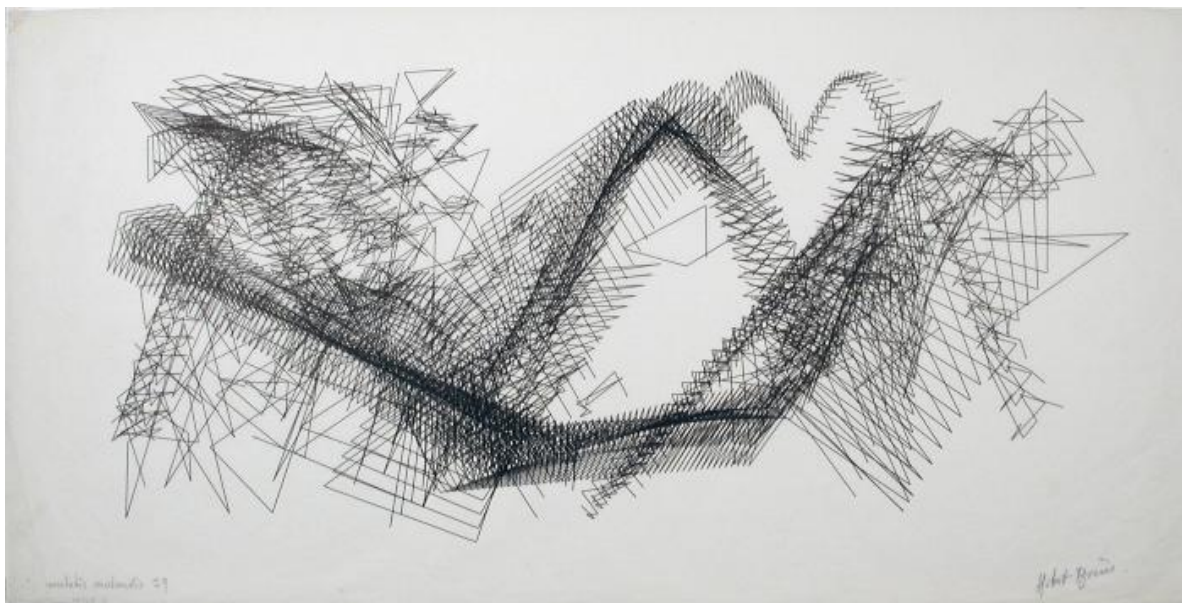


4 pav. Franz Schubert, *Ihr Bild*, 1828. IMSLP duomenų bazė, prieiga per internetą: [https://imslp.org/wiki/Schwanengesang%2C_D.957_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Schwanengesang%2C_D.957_(Schubert%2C_Franz)).

¹³ „Aš stovėjau tamsiose svajose, žvelgdamas į jos portretą. Ir tas mylimas veidas stebuklingai atgijo. [...] jos akys spindėjo melancholiškomis ašaromis. Mano skruostais taip pat riedėjo ašaros (...)“ (Heinrich Heine, aut. vert.).

atlikėjams: notacijos elementais perteikiamos ekstramuzikinės prasmės, įvairių kultūros sričių (religijos, filosofijos, literatūros etc.) idėjos, jų simboliais kuriamos kontekstinės asociacijos.

Simbolinės funkcijos pavyzdžiai atskleidė, kad šią funkciją atitinka tokie notacijos elementai, kurie greta taikomosios funkcijos pasižymi ir ekstramuzikiniais kodais, tačiau esama atvejų, kai muzikiniai ženklai vartojami išimtinai dekoratyviai, eliminuojant jų muzikines reikšmes. Tyrinėjant *dekoratyviosios* funkcijos apraiškas išryškėja konteksto svarba kūrinio interpretavimui. Grafinės partitūros, primenančios abstrakčiosios dailės kūrinius, pavyzdžiui, Herberto Brūno „Mutatis mutandis“ (19d.) (1968) (5 pav.), gali būti traktuojamos dvejopai. Viena vertus, praktine prasme jos yra tradicinių partitūrų ekvivalentai, kurių ženklai, remiantis atlikėjo įgūdžiais ir individualiomis asociacijomis bei kompozitoriaus nuorodomis, paverčiami skambančiu kūrinium. Kita vertus, tokia partitūra gali funkcionuoti kaip vaizduojamojo meno darbas (Smith, 1982: 80). „Stebėtojai tai yra piešinys, interpretuojamas remiantis vakarietiško vaizduojamojo meno legenda. Jis linkęs interpretuoti ir perinterpretuoti linijas nevienareikšmiškai, net jei kompozitorius netraktavo partitūros kaip piešinio“ (*ibid.*). Sylvia ir Stuartas Smithai tokias partitūras vadina „paveiksliškomis“, pabrėždami jų panašumą į vaizduojamojo meno kūrinius (Smith, 1982: 76).



5 pav. Herbert Brün, *Mutatis Mutandis*, XIX d., 1968. *Kentler International Drawing Space* [interaktyvus].
Prieiga per internetą: <https://www.kentlertgallery.org/Detail/objects/34>.

Dekoratyviajai funkcijai priskirtinas ir notacijos elementų *integravimas į dailės kūrinius*. Pavyzdžiui, Dosso Dossi paveiksle „Muzikos alegorija“ (1522) nutapytos dvi apskritimo ir trikampio formos geometrinės partitūros. Apskritimu išdėstyto kanono autorius ir pavadinimas nežinomi, o trikampėje partitūroje, kaip iššifravo Harry Colinas Slimas, užrašyta „Agnus Dei II“ dalis iš Josquin des Prez 1502 m. sukurtų mišių „Missa L'homme

arme super voces musicales“ (Slim, 1990: 58). Notacijos elementų dekoratyvus naudojimas, tapyboje prasidėjęs XIV a. pabaigoje, XV a. tapo reliatyviai dažnu, o XVI a. – įprastu reiškiniu (Treitler, 2011: 136).

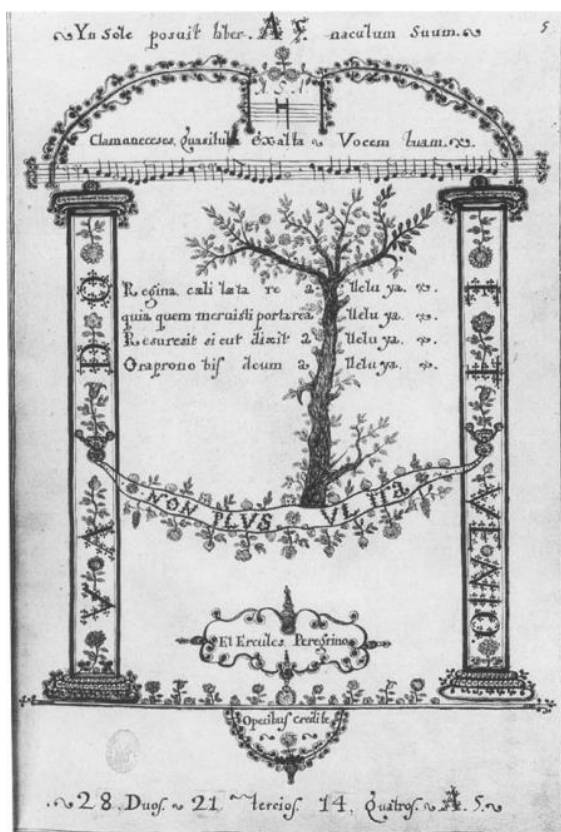
Viduramžiais-Renesanse ne vien muzikiniai elementai vartoti tapybos darbuose, bet ir priešingai – partitūros puoštos iliustracijomis. Puošybinio pobūdžio vizualiųjų elementų, neperteikiančių muzikinės medžiagos, funkcija partitūroje – praturtinti kūrinio idėjos suvokimą bei paversti kopmoziciją patrauklesne. Pavyzdžiui, Juano de Vado (1625–1691) penktojo kanono iš 8 kanonų ciklo (1679), dedikuoto imperatoriui Čarlzui, partitūroje (6 pav.) dekoratyvieji elementai vartojami taip gausiai, kad puslapyje užima didesnę plotą nei taikomojo pobūdžio notacijos ženklai (Robledo, Arriaga, 1897: 517). Dekoratyviąją funkciją šioje partitūroje atlieka Heraklio stulpai, medis, gėlių motyvai *etc.* Muzikinė medžiaga (kanonas) užrašyta vienoje penklinėje, „paremtoje“ Heraklio stulpais (imperatoriaus herbo simboliu) su įrašu „Ateina ir išeina“ (*Vado et venio* (lot.), sufleruojančio enigmatinės notacijos iššifravimą – retrogrado technikos naudojimą (*ibid.*).

Apibendrinant, dekoratyvioji notacijos funkcija pasireiškia trim būdais:

- partitūros grafinius bruožus vertinant vizualiųjų menų estetikoje,
- įtraukiant notacijos pavyzdžius į dailės kompozicijas,
- partitūras papildant puošybiniais elementais.

Nuo simbolinės funkcijos dekoratyvioji funkcija skiriasi ženklo paskirtimi: simbolinės funkcijos atveju kontekstines prasmes įgauna notacijos elementai, atliekantys ir taikomąją funkciją, kai tuo tarpu dekoratyviosios funkcijos elementai neturi tiesioginio ryšio su muzikiniais parametrais. Iš aptartosios de Vado partitūros pašalinus dekoratyvius elementus muzikinė medžiaga išliktų nepakitusi, o, pavyzdžiui, Crumb'o partitūrose simbolinę funkciją atliekančios erdvinio išdėstymo penklinės yra nuo atlikimo neatsiejama kūrinio dalis ir negali būti eliminuojamos.

Daugelyje meno rūšių greta taikomosios, simbolinės ir dekoratyviosios funkcijų egzistuoja tam tikri estetiniai principai ir išraiškos būdai, kuriais kūrėjai siekia žiūrovus ar



6 pav. Juan de Vado, enigmatinis kanonas VIII, 1679. Robledo, Arriaga, 1897: 517, iš E-Mp sec. Real Capilla, Ca 139.

klausytojus nustebinti išmone, netikėtais sprendimais, kelti iššūkių intelektui bei perteikti savo estetines nuostatas. Vizualiuosiuose menuose ši apibūdinimą atitinka perspektyvą transformuojantys Maurice'o Cornelio Escherio geometriniai piešiniai, kubizmo, optinio meno darbai. Literatūroje skaitytojus į kūrybinį procesą įtraukia Milorado Pavičiaus ir Marko Z. Danielewskio romanai su keliais teksto dalių skaitymo tvarkos variantais. Analogiškų pavyzdžių aptinkama ir notacijoje. Partitūros funkcija vizualiosiomis priemonėmis (dažniausiai



7 pav. Ghiselin Danckerts, *Ave maris stella*, 1535. Westgeest, 1986: 76, iš August Bibliothek, Wolfenbüttel, RISM, A, 1, 2, d. 888.

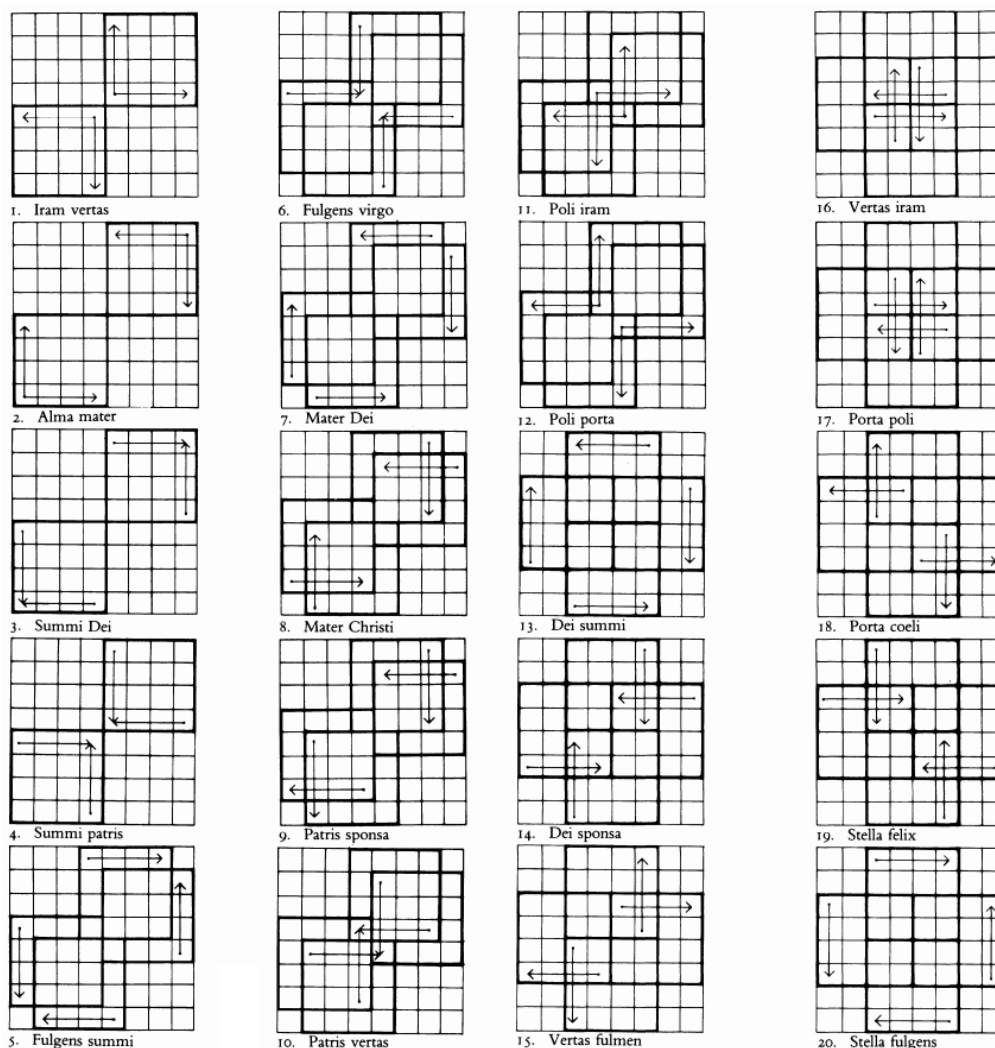
derinant jas su tekstinėmis nuorodomis) išmoningai perteikti kūrinio struktūrą šiame darbe vadinama *struktūrinio kodo* funkcija. Ji atliepia kognityvinius koncepto formavimo (*concept formation*) proceso dėsningumus, kuomet sistemiškai susiję sąmonę pasiekiančio informacijos srauto elementai grupuojami į prasminius vienetus (Coons, Kraehenbuehl, 1958: 127). Struktūrinį kodą partitūroje reprezentuojantys kompozitoriai, užuot nuosekliai iš kairės į dešinę dėstę muzikinę medžiagą, siekia vizualiaisiais sprendimais bei tekstinėmis nuorodomis perteikti notacijos elementų struktūrinius ryšius. Partitūra tampa kūrinio emblema ir labiausiai redukuota, integralia muzikinės medžiagos išraiška. Prieš pateikiant šios funkcijos pavyzdžių, pravartu greta paminėti ir jai artimą – *enigmatinę* – funkciją, išpildomą struktūrinį kodą perteikiant ne tiesioginėmis nuorodomis, bet užuominomis, metaforomis ar mįslėmis, tad partitūra tampa savotišku galvosūkiu. Ankstyviausios abiejų šių funkcijų apraiškos Vakarų Europos muzikos istorijoje aptinkamos Viduramžių epochoje, pasižyminčioje simbolių ir

alegorijų gausa. Norėdami Šventąjį Raštą paversti suprantamesniu pasauliečiams, „patys doktrinų kūrėjai – teologai, mokytojai – kūrė įvaizdžius tų sąvokų, kurių paprasti žmonės teologiškai suformuluotu pavidalu suprasti negalėjo“ (Eco, 1997: 80). Religijoje įsivyravusi simbolių vartoseną išplito į visas kultūros sferas, tarp jų ir muziką. Išsilavinusiuose visuomenės sluoksniuose alegorijos ir simboliai tapo ne vien dvasingumo išraiška, bet ir savotiška intelektualine pramoga. XV a. viduryje Europos notacijos tradicijoje išpopuliarėjo muzikiniai galvosūkiai¹⁴, žymiausi to meto kompozitoriai – Antoine’as Busnoys, Jacobas Obrechtas ir Josquinas des Prez – savo mišiose, motetuose ir šansonose pradėjo vartoti itin komplikuotus muzikinius kodus, inicijuodami sudėtingos, užšifruotos notacijos modelį (Schiltz, 2015: 3). Kompozitoriai komplikuodavo muzikinį tekstą, siekdami įtraukti atlikėją į intelektualinį žaidimą, sudarytą iš obfuskacijos (lot. „obfuscationem“ – (už)tamsinimas, (už)temdymas), atradimo ir malonumo elementų (*ibid.*: 2). Remiantis Schiltz, muzikiniams galvosūkiams apibūdinti šiame darbe vartojama *enigmatinės notacijos* sąvoka. Ji apibrėžiama išlaikant lingvistinę prasmę: „galvosūkiu vadinamas tik toks tekstas, kuris funkcionuoja kaip galvosūkis – tekstas, kurio autorius [...] sąmoningai skaitytojui pateikia jį kaip iššūkį“ (*ibid.*, cit. Pagis, 1996: 81).

Vienas paslaptlingiausių enigmatinės notacijos atvejų – Danckertso motetas „Ave maris stella“ (1535), užrašytas šachmatų lentos formos partitūroje (7 pav.) su antrašte „Quod appositum est, et apponetur, Per verbum dei benedicetur“¹⁵ (Schiltz, 2015: 436). Ši enigmatinė partitūra unikali tuo, kad joje greta būdingų taikomosios ir enigmatinės funkcijų ryškios ir dekoratyviosios (šachmatų lentos iliustracija), simbolinė bei struktūrinio kodo funkcijos. Rankraštyje Danckertsas pažymėjo, kad rinkosi netradicinį užrašymą „tam, kad išradingi muzikantai, mėgstantys įvairius kanonų galvosūkius, galėtų tyrinėti jo struktūrą“, o kūrinį galima atlikti dvidešimčia skirtingų variantų (Westgeest, 1986: 69, cit. de Bruijn, 1955). Šio muzikinio galvosūkio sprendimas surastas tik 1986 m.: Hanso Westgeesto pastebėjimu, motetas gali būti atliekamas sekant muzikinius motyvus tuo pačiu tekstu, pradedant žodžiu „Ave“ (*ibid.*). Taip pat moteto enigmatinė inskripcija sufleruoja, kad visų balsų tekstuose bus žodis „Dei“ („Per verbum dei“). Iškėlęs prielaidą, kad visi moteto variantai turėtų būti vienodos trukmės, Westgeestas pastebėjo, jog laikantis centrinės simetrijos ir visas partijas įreminant šešiolikos langelių kvadratuose susidaro būtent dvidešimt moteto variantų (*ibid.*, 8 pav.).

¹⁴ Iki XV a. muzikiniai galvosūkiai buvo tik pavieniai reiškiniai, pavyzdžiui, XIV a. pabaigos *Ars Subtilior* epochos partitūros (Schiltz, 2015: 3).

¹⁵ Lot. „Tai, kas yra ir bus sudėta šalia, palaimins dievo žodis“ (aut. vert.).



8 pav. Ghiselin Danckerts, *Ave maris stella* (1535) 20 iššifravimo variantų. Westgeest, 1986: 73–75.

Partitūroms, atliekančioms struktūrinio kodo funkciją, būdinga dviejų tipų muzikinio laiko reprezentacija:

- konvencionali rašto krypties;
- erdvinė.

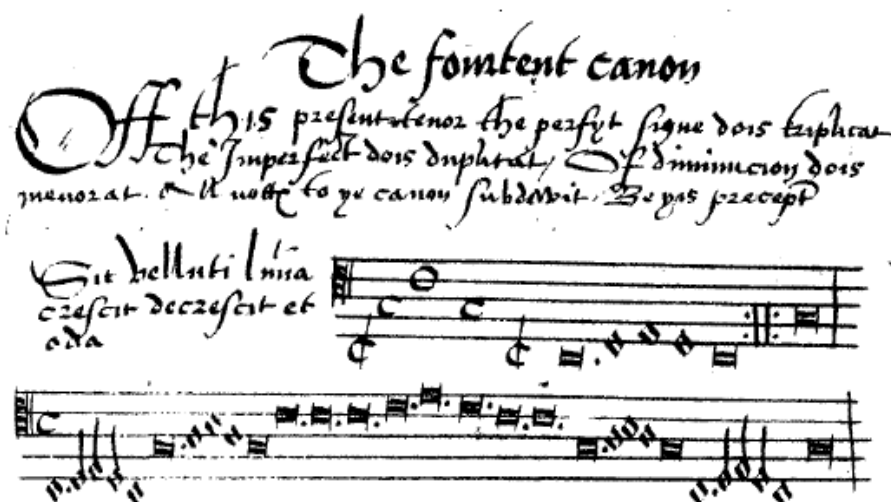
Pirmąjį tipą iliustruoja XVI a. anonimo muzikinė mįslė su kanonu: „Kaip mėnulis pilnėja ir dyla, taip kinta ir himnas“¹⁶ (Schiltz, 2012: 333). Kanonais vadintos tam tikros tekstinės užuominos, kuriomis kompozitoriai užkoduodavo enigmatinės notacijos perskaitymo taisykles. Iki XVI a. terminas „kanonas“ reiškė ne griežtos imitacijos principą, bet žodinę kūrinio atlikimo taisyklę (žr. 2.2.1.). Tai buvo lyg kūrinio raktas, padedantis įminti jo sąrangos sistemą. Kanonais netiesioginiu, „paslaptingu būdu“ būdavo perteikiami kūrinio atlikimo ir notacijos iššifravimo principai¹⁷. Pirmoje aptariamosios partitūros penklinėje autorius pateikia muzikinį galvosūkį, o antrojoje – jo sprendimą. Menzūriniai simboliai tam

¹⁶ Lot. „Sic velluti luna crescit decrescit et oda“ (Schiltz, 2012: 333).

¹⁷ Lot. *Canon est regula voluntatem compositoris, sub obscuritate quadam ostendens* („Canon“ Tinctoris, 1472–75).

tikrose penklinės vietose atitinka melodinio fragmento atlikimo transpozicijas nurodytose menzūrose. Susiejant menzūrų ženklus su enigmatine inskripcija, natoms priskiriamos ritminės vertės, o notacija tampa integrali muzikinei formai. Menzūrų ženklai drauge atlieka enigmatinę, taikomąją ir simbolinę funkciją: imituoja Mėnulio judėjimą dangaus skliautu bei sukuria Mėnulio fazių kaitos analogiją. Enigmatinė notacija, pirmoji struktūrinio kodo funkcijos apraiška istorijoje, šiais laikais komponavime pasitelkiama retai. Užuo partitūros perskaitymo būdą palikę įminti atlikėjui ar tyrinėtoji, šiuolaikiniai kompozitoriai labiau linkę atlikimo principą tiesiogiai išdėstyti partitūroje ar komentaruose, eliminuodami galvosūkio elementus.

Struktūrinio kodo funkcija, įgyvendinama pasitelkiant erdvinę muzikinio laiko reprezentaciją, suponuoja išskirtinį, savitu garso-ženklų santykiu pasižymintį notacijos tipą, darbe apibrėžiamą *figūrinės muzikos notacijos* sąvoka. Ankstyviausias žinomas tokios partitūros pavyzdys – anonimo baladė „En la maison Dedalus“ (XIV a.) (10 pav.). Šiai partitūrai būdinga muzikinės formos ir grafinio sprendimo – labirinto – struktūrinė sąveika. Baladės lyrinis subjektas įkalintas Dedalo labirinte, sudarytame iš dviejų koncentrinų apskritimų-penklinių. Vienas iš baladės balsų atlieka išorinio apskritimo, o kiti du – vidinio apskritimo muzikinę medžiagą, įstodami raudonais brūkšneliais pažymėtose vietose. Vidinio apskritimo balsai formuoja begalinį kanoną, paklūstantį taisyklei „Tenor faciens contratenorem alter alterum fugando“¹⁸, pateiktai partitūros apačioje (Schiltz, 2015: 279). Abiejuose apskritimuose melodinės linijos užrašytos tomis pačiomis ritminėmis vertėmis, tačiau vidiniame jos atliekamos pritaikant dvigubą augmentaciją (*ibid.*). Kūrinio struktūrinio sprendimo pateikimas metaforiška nuoroda drauge su redukuotu erdviniu vizualiuoju

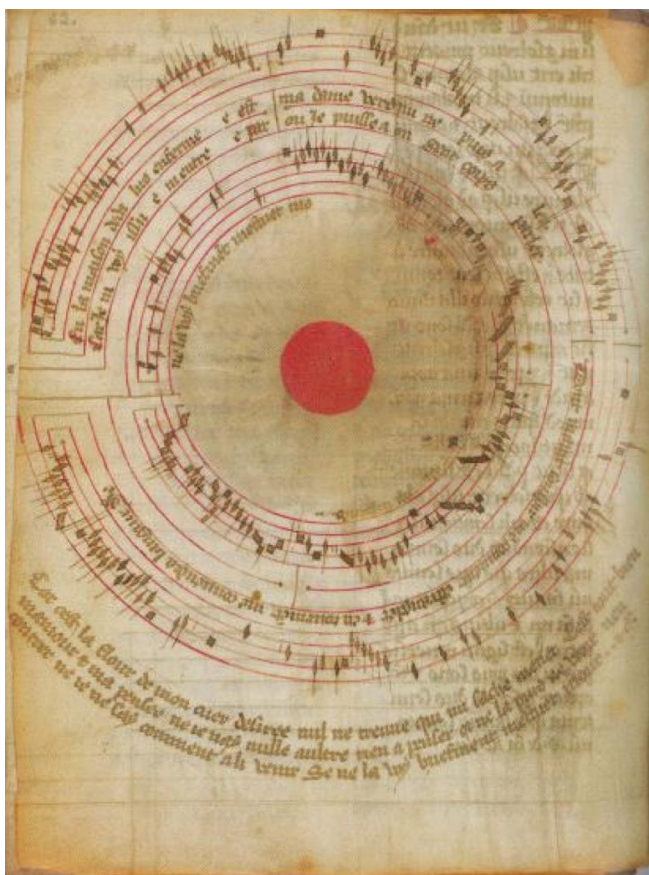


9 pav. Anonimas, enigmatinis kanonas, 1580. *Scottish Anonymous*, London: British Library: Add 4911, 1580.

¹⁸ Lot. „Tenoras tampa kontratenoru, vienas vejasi kitą“ (aut. vert.).

sprendimu lemia enigmatinės, simbolinės ir struktūrinio kodo funkcijų sąveikos rezultata – figūrinę muzikos notaciją (FMN).

Aptarus struktūrinio kodo funkciją pravartu atsižvelgti ir į tam tikrais atžvilgiais jai artimą *asociatyviojo kodo* funkciją. Abi jas vienija samprata, kad partitūra ne chronologiškai reprezentuoja muzikinius įvykius, bet redukuotu pavidalu perteikia kūrinio visuminę idėją. Struktūrinio kodo funkcijos principus iliustruoja fiksuotų reikšmių figūrinės partitūros, tačiau nemažai iš pažiūros giminingų atvejų aptinkama *grafinėje notacijoje*, kurią charakterizuoja neapibrėžtų reikšmių ženklai. Šią funkciją iliustruoja aukščiau minėtas Brūno „Mutatis Mutandis“ (1968) pavyzdys (žr. 1.2.1., 5 pav.): gavęs užduotį į abstraktų piešinį



10 pav. Anonimas, *En la maison Dedalus*, XIV a. Schiltz, 2015: 279, iš California: California University Library, MS 744.

žvelgti kaip į notacijos ekvivalentą, atlikėjas, remdamasis kultūrinėmis ir individualiomis asociacijomis, garsais interpretuoja regimąją faktūrą ir linijų išdėstymą, kurdamas muzikinį vizualiosios formos reprezentantą. Tam tikrais atvejais riba tarp grafinių ir figūrinių partitūrų tampa diskutuotina, tad šiai temai išsamiau aptarti skiriamas 1.3.3. poskyris.

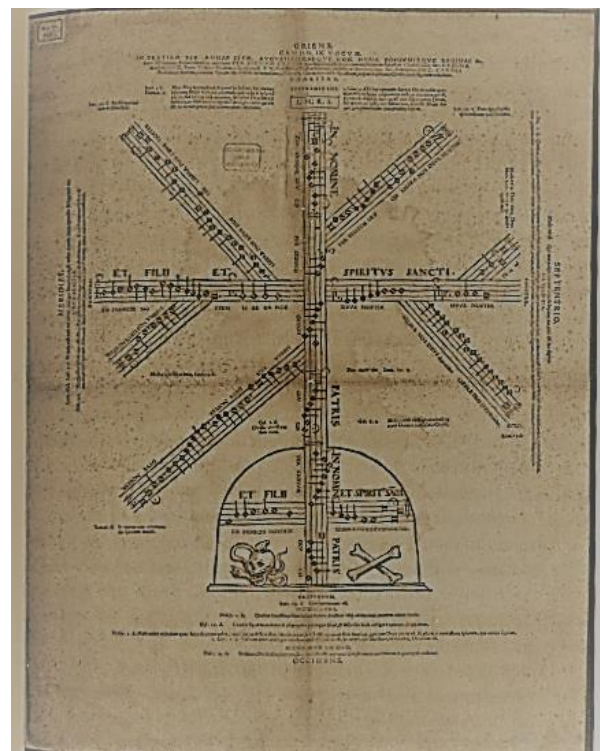
Išskyrus šešias savarankiškas notacijos funkcijas ir aptarus jų taikymo aspektus pastebima, kad kiekvienai notacijos rūšiai būdingi tam tikri tipiniai ir gretutiniai funkciniai požymiai (4 lent.). *Word painting* ir hieroglifinės notacijos reiškiniams charakteringiausios taikomoji ir

simbolinė funkcijos, dekoratyvieji elementai šioms notacijos technikoms nėra būdingi, nes jos abi modifikuoja vizualiųjų garso parametrų išdėstymą, neveikdamos ekstramuzikinių partitūros elementų. Struktūrinio kodo ir enigmatinės funkcijos derinimo su šiomis specifinėmis technikomis pavyzdžių neaptikta, tačiau potenciali tokios sąveikos galimybė neatmetama. Enigmatinę notaciją charakterizuoja galvosūkio elementus integruojanti enigmatinė funkcija bei taikomoji funkcija. Simbolinė funkcija joje atpažįstama tokiais atvejais, kai notacijos iššifravimas susijęs su regimosiomis partitūros ypatybėmis, kurios „vizualizuoja galvosūkio esmę bei prideda simbolinių bruožų kompozicijai“ (Schiltz, 2015: 2).

Notacijos tipas	Tipinės funkcijos	Gretutinės funkcijos
<i>Augenmusik</i>	Taikomoji, simbolinė	Dekoratyvioji, enigmatinė, struktūrinio kodo
Enigmatinė notacija	Taikomoji, enigmatinė	Dekoratyvioji, simbolinė, struktūrinio kodo
<i>Word painting</i>	Taikomoji, simbolinė	Dekoratyvioji
Hieroglifinė notacija	Taikomoji, simbolinė	Dekoratyvioji
Integrali notacija (figūrinė ir linearaus išdėstymo)	Taikomoji, struktūrinio kodo	Dekoratyvioji, enigmatinė, simbolinė
Grafinė notacija	Taikomoji	Dekoratyvioji, simbolinė, asociatyviojo kodo
CWN	Taikomoji	Simbolinė

4 lentelė. Tipinės ir gretutinės notacijos rūšių funkcijos (sud. darbo autorė).

Grafinės notacijos esminės ypatybės – neapibrėžtų reikšmių ženklai – patenka ne į funkcinį, bet į praėjusiam skyriuje minėtą grafinį tipologinį modelį, tačiau įprastai šiai notacijos rūšiai būdinga asociatyviojo kodo funkcija. *Augenmusik* notacijos apibrėžimas atskleidžia, kad tipinės jos funkcijos yra taikomoji ir simbolinė, tačiau joje kartais aptinkama dekoratyviosios funkcijos elementų. Tokį atvejį vaizdžiai iliustruoja Pieterio Maessenso 9 balsų kanonas „Per signum crucis“ (1543) (11 pav.), kurio vizualusis sprendimas iliustruoja pagrindinę kūrinio mintį, išreikštą tekstu: „Dieve, kryžiaus ženklu išvaduoki mus nuo priešų“¹⁹ (Schiltz, 2015: 308). Virš vertikaliosios ir horizontaliosios penklinių užrašyti žodžiai „In nomine Patris, Filii et Spiritus Sancti“ koduoja ritualinį krikščioniškąjį žegnojimosi judesį. Tas pats tekstas, užrašytas partitūros apačioje esančiame mažajame kryžiuje šalia



11 pav. Pieter Maessens, *Per signum crucis*, 1543. Schiltz, 2015: 309, iš Munich: Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus per., 156#1.

¹⁹ Lot. „Per signum crucis de inimicis nostris libera nos, Deus noster“ (aut. vert.).

dekoratyviųjų elementų, kaukolės ir gyvatės, primena apie žemiškojo gyvenimo laikinumą. Struktūrinio kodo funkcija *Augenmusik* pavyzdžiams būdinga tik tuo atveju, jei vizualiosios partitūros savybės susijusios su muzikinės medžiagos sąrangos principais. Pavyzdžiui, tiek Baude'o Cordier širdies formos partitūroje „Belle, Bonne, Sage“ (XV a.), tiek minėtoje anonimo baladėje „En la maison Dedalus“ (XIV a.) penklinių išdėstymas perteikia simbolinę prasmę ir atitinka *Augenmusik* tipą, tačiau Cordier partitūroje širdies forma iliustruoja kūrinio lyrinį tekstą, o anonimo baladėje vizualusis sprendimas – apskritimo forma – susijusi ne vien su simboliniu turiniu, bet ir su kūrinio struktūra – žiediniu kanonu.

Apibendrinant *Augenmusik* ir figūrinės notacijos santykį, figūrinė notacija visada apima ir *Augenmusik* savybes, bet tik daliai *Augenmusik* atvejų pakanka vizualiųjų ir muzikinių parametrų struktūrinio integralumo, kad notacija atliktų struktūrinio kodo funkciją ir būtų laikoma figūrine. Figūrinės notacijos funkciniai kriterijai kaip darbai aktualiausia funkcinio tipologinio modelio dalis aptariamitolesniame poskyryje.

1.2.2. Figūrinės muzikos notacijos funkciniai kriterijai

Lentelėje nr. 4 pastebima, kad taikomoji ir simbolinė yra dažniausios tipinės aptartųjų notacijos rūšių funkcijos, kai tuo tarpu struktūrinio kodo funkcija, retkarčiais sutinkama tiek *Augenmusik*, tiek enigmatinės notacijos pavyzdžiuose, visais atvejais yra ne sprendžiamasis, bet gretutinis požymis. Aptarus struktūrinio kodo funkcijos principus pastebima, kad ši funkcija suponuoja savarankišką, nė vienos žinomos notacijos rūšies pagrindinių požymių neapimančią notacijos elementų organizavimo modelį, todėl struktūrinio kodo ir taikomąja funkcija pasižyminčios kompozicijos darbe jungiamos į savarankišką grupę. Ji vadinama *integralia*²⁰ notacija, pabrėžiant jos skiriamąjį bruožą – *muzikinių parametrų fiksavimą redukuota išraiška, koduojančia kūrinio sąrangos principą*. Integralios notacijos tipui priskirtina baladė „En la maison Dedalus“ bei minėtas Mėnulio ciklu paremtas anonimo enigmatinis kanonas, juos vienija struktūrinio kodo funkcijos suponuota muzikinių elementų reprezentacija, tačiau šie pavyzdžiai atskleidžia, kad integraliai notacijai būdingas dvejopas elementų išdėstymas: Mėnulio ciklo kanono atveju muzikiniai elementai užrašyti įprasta *rašto kryptimi* iš kairės į dešinę, o „En la maison Dedalus“ pasižymi *erdviniais* muzikinės medžiagos organizavimo ir muzikinio laiko reprezentavimo principais, realizuojamais derinant struktūrinio kodo funkciją su erdvinio išdėstymu. Apžvelgiant notacijos tipus grafiniu aspektu pastebėta, kad smulkiausiame – pavienių natų – lygmenyje konvencionali notacija tiesiogiai reprezentuoja tonų aukščius, o atstumai tarp natų – trukmes, tačiau tik erdviniai struktūrinio kodo funkcijos sprendimai įgalina partitūroje reprezentuoti

²⁰ Intergralus (lot. *integralis*) – priklausantis ir/ar sudarantis visumą („integral“ *Online Etymology dictionary*, 2021)

aukštesniusius muzikinės sąrangos elementus: kompozicines technikas, balsavados ir formos principus, išvengiant linearios chronologiškos muzikinio laiko reprezentacijos. Tokioms partitūroms darbe taikomas *figūrinės muziko notacijos (FMN)* terminas. Termino „figūrinis“ pirmtakas – lotynų kalbos žodis „figura“ (liet. figūra, forma), kilęs iš veiksmazodžio „fingō“ – „teikti formą“, „minkyti“, o jo šaknys – protoindoeuropiečių kalbos veiksmazodis „dheygh-“, reiškiantis „lieti“ („figure“, *Online Etymology Dictionary*, 2021). Figūros sąvoka talpi prasmių, iš kurių figūrinės notacijos reiškiniui aktualiausias dvi: pirmoji (realioji) – tai gyvojo ir negyvojo pasaulio reiškinių atvaizdai, kita (abstrakčioji) – geometrinių taškų aibė („Figūra“, Terminų žodynas, 2017). Šie abu sąvokos aspektai apibrėžia figūriškumo muzikoje genetiką: išaugantis iš abstrakčių matematinių struktūrų ir kompozitoriaus minties transformuojamas į garsinę medžiagą figūriškumas galiausiai tampa konkrečiais garsiniais ir vaizdiniais rezultatais – skambančiu kūriniu ir figūrine partitūra. Šios sąvokos aptariamajam reiškiniui legitimumą įtvirtina jo sąsajos su figūrine poezija (*carmen figuratum*) ir figūriniais skaičiais (*numeri figurati*), aptariamose 1.4 poskyryje.

Anonimo „En la maison Dedalus“, ankstyviausia žinoma figūrinė partitūra, pasižymi palyginti paprastais erdviniais garso-ženklų sąveikos principais, tačiau iki XVI a. šis komponavimo ir notavimo būdas buvo išstobulintas iki kompleksinių, rafinuotų formų. Vienas išraiškingiausių senosios figūrinės notacijos pavyzdžių – Ulricho Brätelio moteto „Ecce quam bonum“ (1543) partitūra (12 pav.), kurios trijuose koncentrinuose apskritimuose-penklinėse



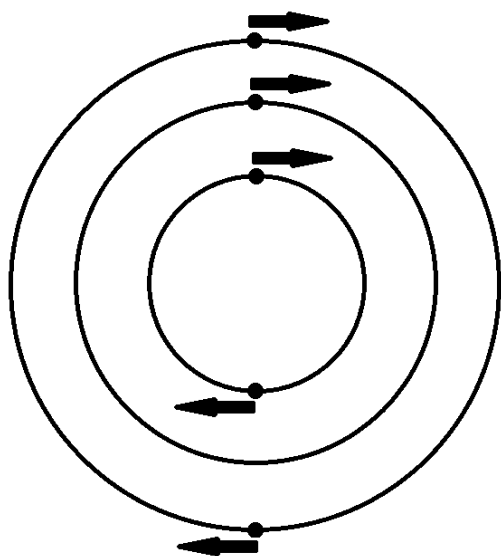
12. pav Ulrich Brätel, *Ecce quam bonum*, 1543. Schiltz, 2015: 287, iš Munich: Bayerische Staatsbibliothek 2 Mus. Pr. 156#2.

telpa aštuonių balsų partijos (Schiltz, 2015: 286). Centre esančiame kvadrato pateikiami atlikomo paaiškinimai (*ibid.*):

*CANON. Fuga. Octo vocum. Medium circulus fugam habet, cum qua duae exterioris & duae interioris circuli voces incipiunt, ita tamen, ut ex medij circuli voce, tres adhuc voces in unisono singulae post tria tempora sese subsequantur. Exterioris & interioris circuli voces, in medij circuli fugam candunt, ubi morantur, et sic in medio consistit virtus, ac primi sunt novissimi, & novissimi primi.*²¹

Kūrinio pradžioje skamba visų trijų apskritimų medžiaga, atliekama penkių balsų (vidiniame ir išoriniame apskritime jie užima priešpriešines pozicijas (13 pav.), o kas tris *breves* kanono principu centriniame apskritime įstoja likę šeštas, septintas ir aštuntas balsai. Kai išorinių apskritimų partijos baigiamos, dainininkai paeiliui (*signa congruentiae* simboliais, panašiais į apverstą dvejetą, pažymėtose vietose) pereina į vidurinį apskritimą ir visi 8 balsai susijungia į begalinį žiedinį kanoną.

Ši partitūra, kaip ir „En la maison Dedalus“, perteikia begalinio kanono idėją, dažnai išreiškiamą uždarų geometrinių formų partitūromis, ne tik atstojančiomis reprizos



13 pav. Ulrich Brätel *Ecce quam bonum* (1543) pirmų penkių balsų įstojimo vietos (aut. schema).

ženklą, bet ir glausčiausiu būdu vizualizuojančiomis kūrinio muzikinę medžiagą. Šiuo atveju begalinio kanono realizavimas originalus tuo, kad balsai, kuriems reikia įstoti 5-oje–8-oje pozicijoje, turi savo papildomas partijas, užrašytas išoriniame ir vidiniame apskritimuose (vienam apskritimui – dvi partijos), drauge trunkančias tiek, kiek viduriniojo balso partija, tad penkių balsų heterofonija laipsniškai pereina į aštuonių balsų kanoną.

Apibendrinant, Brätelio kūrinys iliustruoja taikomosios, enigmatinės bei struktūrinio kodo funkcijų ir erdvinio muzikinių elementų išdėstymo sąveikos rezultatą – integralią figūrinę partitūrą. Aptarus kelis šio notacijos tipo pavyzdžius aiškėja, kad figūriškumo fenomenas, pastebėtas netradicinio

²¹ „Kanonas. Fuga aštuoniems balsams. Viduriniajame balse užrašyta fuga, su kuria drauge pradeda skambėti du išorinių bei du vidinių apskritimų balsai. Pradėjus skambėti viduriniojo apskritimo balsui, likę trys balsai įstoja vienas po kito unisonu, kas trys *breves*. Išorinio ir vidinio apskritimo balsai pereina į vidurinį apskritimą ir tampa atsiliekančiais. Taip vertybė (dorybė) yra viduryje, pirmasis yra paskutinis, o paskutinis yra pirmasis.“ (aut. vert.)

išdėstymo notacijos tyrinėjimuose ir charakterizuotas funkcinėmis savybėmis, neapsiriboja vien vizualiųjų notacijos parametrų organizavimu, bet apima daug platesnę komponavimo technikų ir kūrybinės ideologijos problematiką. Dėl šios priežasties kitame poskyryje figūriškumo sąvoka, greta notacijos, išplečiama kompoziciniu aspektu, o 2 darbo skyriuje analizuojamos šiam komponavimo būdai būdingos senosios ir šiuolaikinės komponavimo technikos.

1.3. Figūriškumo apraiškų muzikoje modifikacijos: figūrinė notacija, komponavimas, kompozicija

1.3.1. Neapibrėžtumo faktoriai figūrinėje kompozicijoje

Identifikavus figūrinės notacijos tipą ir pastebėjus, kad ši notacija paranki koduoti struktūrinėmis bei algoritminėmis komponavimo technikomis grįstus kūrinius, atsiranda poreikis analizuoti ne vien vizualiąsias jų savybes, bet ir kompozicinę specifiką. Šiame kontekste iškylantys klausimai apima tiek pačios komponavimo sampratos apibrėžtį, tiek figūrinės partitūros tikslumo problemas:

- Ar partitūra galėtų būti laikoma figūrine, jei jos muzikiniai parametrai nebūtų griežtai fiksuoti?
- Ar egzistuoja aiški riba tarp asociatyviais principais grįstos grafinės partitūros bei fiksuotų reikšmių figūrinės partitūros?

Šiame kontekste vien notacijos tyrinėjimas nebeatliepia kūrinio savybių visumos, tad darbo probleminis laukas pasipildo komponavimo ir muzikinės bei vizualiosios kompozicijos principų analize. Bendriausia prasme notacijos, komponavimo ir kompozicijos ryšį atskleidžia šių sąvokų taikymas ir etimologija. Veiksmažodis „komponuoti“ (pranc. „compousen“), išvestinių daiktavardžių „komponavimas“ ir „kompozicija“ pirmtakas, XIV a. pradėtas vartoti kaip teksto rašymo sinonimas („compose“, *Online etymology dictionary*, 2018). Jis kildinamas iš senosios prancūzų kalbos žodžio „composer“ („com“ – „kartu“, „poser“ – „padėti“), reiškiančio „sujungti, sutvarkyti, suderinti, pritaikyti“, taigi bendriausia prasme komponavimas – tai atskirų elementų *jungimo prasminiais ryšiais* procesas²². Muzikos kontekste ši sąvoka įsitvirtino tik XVI a. pradžioje ir reiškė „kurti muziką bei suteikti jai tinkamą formą“ (*ibid.*). Vienas pirmųjų teoretikų, atskyrusių muzikos atlikimo ir paties kūrinio sampratą, buvo Nikolaus Listenius. Veikale „Musica“ (1537) teoretikas kūrinio atlikimo meną apibrėžė sąvoka „musica practica“, o kūrybos procesą bei patį kūrinių – „musica poetica“ (Chanan, 1994: 73, cit. Listenius, 1537). Pasak Listenijaus, kompozitoriaus užduotis

²² Germanų kalbų grupėje kompozicijos sąvoka dažnai vartojama apibūdinant tiek komponavimo procesą, tiek rezultatą, tačiau tai pernelyg skirtingi reiškiniai, kad analitinio pobūdžio darbuose galėtų būti talpinami viename žodyje, išvengiant nekonkretumo („composition“, Blum, *Grove Music Online*, 2011).

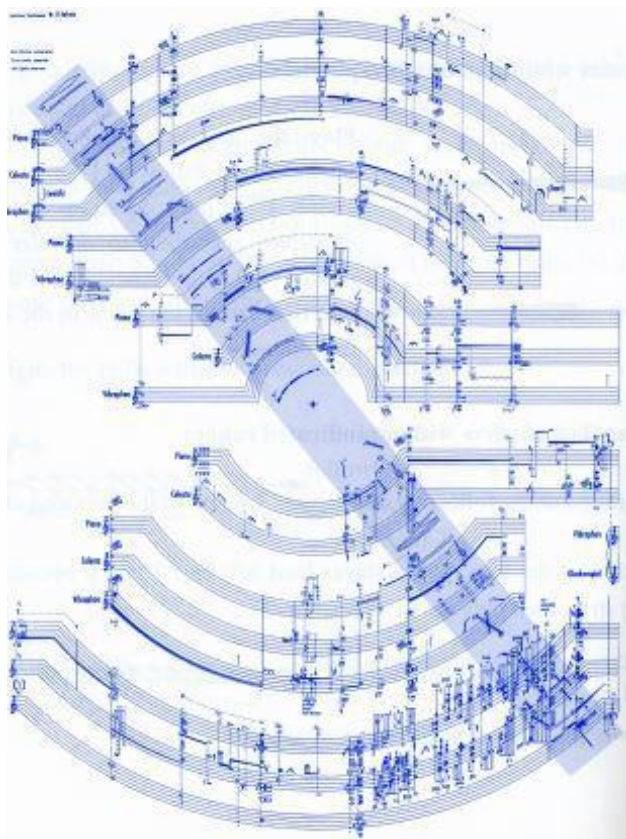
– ne trumpalaikis muzikinis rezultatas, bet tobulas kūrinys – *opus perfectum et absolutum* – išlaikantis vertę ir po kūrėjo mirties (*ibid.*).

Kūrinio išsaugojimo aspektas atskleidžia kokybinį perėjimą nuo kūrinio atlikimo bei komponavimo proceso įvardijimo prie baigtinio šio proceso rezultato – formos – suvokimo, lėmusio „komponavimo“ bei „kompozicijos“ sąvokų išsiskyrimą²³. Nors abi sąvokos taikomos įvairiose srityse (chemijoje, kulinarijoje, sporte *etc.*), dažniausiai jos sutinkamos meninės kūrybos (dailės, muzikos, literatūros) kontekste. Takoskyra tarp komponavimo ir kompozicijos akivaizdi tiek, kiek akivaizdus skirtumas tarp proceso ir rezultato. Pažvelgus įdėmiau, šių abiejų reiškinių riba ima menkti. Aleatorinių, atviros formos kūrinių bei grafinių partitūrų atvejais komponavimo procesas ir rezultatas susilieja į nedalomą visumą, atlikėjai tampa aktyviais kūrybinio proceso dalyviais, o jų sprendimai lemia muzikinės medžiagos kaitą tiek atskirų elementų, tiek formos lygmenyse. Johnas Cage’as, kūręs neapibrėžtumo estetika grįstus kūrinius, teigė, kad „kūrinys yra ne objektas, o procesas“, o „garsams reikia leisti sklisti, kur tik jie nori, ir leisti būti, kuo tik nori“ (Cage, 1981: 74, 80). Kompozicijos kaip vieningos, fiksuotos kūrinio architektonikos sampratą XX a. viduryje griovė ir kitų meno sričių atstovai, pavyzdžiui, Marco Saportos knyga, pavadinta „Kompozicija nr. 1“ (1966), yra sudaryta iš atskirų puslapių, kurie prieš skaitymą sumaišomi lyg kortų kaladė. Tokiu būdu autorius dalį kūrybinio proceso patikėjo skaitytojui. Analogiškų pavyzdžių sutinkama ir XXI a.: Milorado Pavić’iaus romano „Vidinė vėjo pusė“ (2006) skaitytojas pasirenka, nuo pradžios ar nuo pabaigos skaitys knygą, o Marko Danielewskio kūrinys „Lapų namai“ (2000) kompozicijos sąvokai kelia dar didesnių iššūkių – knygoje gausu išnašų išnašose, ir, visai kaip labirintuose, kuriems būdingi akligatviai, klystkeliai ir susijungiantys takai, šio romano puslapiuose yra aiškinamojo, poetinio bei pašalinio, nesusijusio teksto (iš tiesų jis taip pat turi savo funkciją, tik kitokią) (Muchmore, 2011: 2). Kai kuriais iš minėtų atvejų skaitytojas sąmoningai renkasi siužeto eigą, o kartais atlieka atsitiktinius veiksmus ar net praleidžia dalį teksto, tačiau visus juos vienija pasyviai skaitymui nebūdingos suvokėjo pastangos, indėlis į kūrybinį procesą. XX a. pabaigoje Espenas J. Aarsethas tokiems kūriniams pasiūlė ergodinės literatūros sampratą (gr. „*ergon*“ – darbas, „*hodos*“ – kelias) vienijančią aktyvaus skaitytojo įsitraukimo į turinio kūrimą reikalaujančius tekstus (Aarseth, 1997: 1). Muzikos kontekste ergodinės notacijos kategoriją

²³ Kompozicija – tai „literatūros ir meno kūrinio sandara, kūrinio elementų išdėstymas. [...] Kompozicija dar vadinama architektonika, konstrukcija, struktūra“ („kompozicija“, *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, 2019), tuo tarpu „komponavimas“, būdamas artimesnis pirminei veiksmožodinei formai, pabrėžia ne rezultatą, bet patį elementų derinimo, formos konstravimo procesą. „Tais atvejais, kai reiškiamas daiktas, reiškinys, renginys, t. y. kai daiktiškumo sąvoka ryškesnė už veiksmo sąvoką, vartotini priesagos *-acija* vediniai. [...] Priesagos *-avimas* vediniai daugiausia vartojami labai aiškiai ir gryna veiksmo reikšme ir dažniausiai eina su pažyminiu.“ (D. Vainauskienė. *Priesagų -(i)acija ir -(i)avimas vediniai kanceliarinėje kalboje* // Kalbos kultūra, Nr. 68, 66 p.

straipsnyje „Scoring outside the lines“ (2011) pirmasis pritaikė kompozitorius Patas Muchmore'as. Ergodinei notacijai priskiriamos tokios partitūros, kurių atlikėjai, analogiškai ergodinės literatūros atvejui, priima kūrinio struktūrą lemiančius sprendimus. Pavyzdžiui, Pierre'o Boulezo 3 sonatą (1963) sudaro penkios dalys, kompozitoriaus pavadintos formantėmis (*formants*) (Harbinson, 1989: 17). Formančių atlikimo eilės tvarka yra neapibrėžta, ją iš galimų aštuonių variantų pasirenka atlikėjas. Ergodinės literatūros ir notacijos kontekste kompozicija įgyja dar vieną prasmę – ji gali apimti ne vien autoriaus apibrėžtų parametrų sistemą, bet ir joje numatytus sąmoningus ar intuityvius suvokėjo pasirinkimus.

Figūrinėse partitūrose taip pat aptinkama kompozicijos su daugybiniais atlikimo variantais atveju, vienas jų – Karlheinz Stockhauseno kūrinys „Refrain“ (1959) fortepijonui, vibrafonui ir čelestai (14 pav.). Šio kūrinio penklinės išdėstytos centrai simetriškų lankų su atsišakojimais principu, o partitūros centre pritvirtinta juostelė, kuri, sukama aplink savo ašį, uždengia



14 pav. Karlheinz Stockhausen, *Refrain*, 1959. Prieiga per internetą: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/05/opus-11-refrain.html>.

tam tikrus partitūros elementus. Juostelėje užrašyta muzikinė medžiaga, (*glissando* ir treliai) kontrastuoja su tolygia, tęsimais garsais grįsta penklinių muzikine medžiaga. Pasirinkęs norimą juostelės padėtį, atlikėjas į penklinių medžiagą įterpia juostelėse įrašytus fragmentus, tokiu būdu lėta muzikinė tėkmė šešis kartus pertraukiama refreno (paaiškėja kūrinio pavadinimo kilmės principas). Iš pažiūros šis kūrinys konceptualiai skiriasi nuo apibrėžtų reikšmių figūrinių partitūrų, tačiau, nepaisant į kompoziciją įtrauktų atsitiktinumo elementų, jis atitinka figūrinės kompozicijos kriterijus: muzikiniai parametrai ir jų vizualusis išdėstymas atlieka struktūrinio kodo funkciją, o kairės-dešinės chronologinę paradigmą keičia struktūros padiktuotas žiedinis išdėstymas.

Kompozitoriaus ir atlikėjo įtakos kūrinio kompoziciniam rezultatui pasidalijimas aktualizuoja dar vieną sąvokų opoziciją – tai komponavimas ir improvizavimas, turintys tiek sąlyčio taškų, tiek principinių skirtumų. Kognityviniu požiūriu improvizavimas – tai kūryba

atlikimo metu, vykstanti chronologiniu principu, spontaniškai ir netaisomai, kai tuo tarpu komponavimas paremtas reflektiviais procesais. Komponuojama dažniausiai ne nuosekliai chronologiškai, bet apgalvojant įvairių dalių muzikinę medžiagą, sudarant bendrą karkasą, o korektūros įmanomos visose kūrybos fazėse (Biasutti, 2015: 3). Šis modelis kompozitoriui leidžia pasiekti maksimalią rezultato kontrolę, tačiau improvizavimas yra lankstesnis pokyčiams, jis priklauso nuo vietos, laiko, publikos ir atlikėjo nuotaikos aplinkybių. Kita vertus, ir improvizacijoje galima pastebėti kompozicinių aspektų: greta spontaniškos kūrybos, jai būdingas ir tam tikrų garsinių struktūrų bei muzikinio vyksmo planas, o atskirų elementų junginiai dažnu atveju būna numatomi ir išbandomi repeticijų metu (Larson, 2005: 272). Elektroninės gyvai atliekamos muzikos kontekste improvizacija ir kompozicija susilieja į Richardo Dudas'o sąvoką „komprovizacija“, apimančią technologinius pasiruošimus interaktyviam atlikimui bei sistemos ar virtualių instrumentų, generuojančių norimą garsinę medžiagą, sukūrimą (Dudas, 2010: 30).

Apibendrinant, neapibrėžtumo faktoriai kompozicijoje yra viena iš komponavimo strategijų, leidžianti iš anksto pasirinktą dalį kompozicinių sprendimų perleisti atlikėjui. Nors ir retai, bet figūrinėse kompozicijose jie taip pat yra aptinkami: kompozitorius, numatydamas galimus daugybinius atlikimo variantus, juos įtraukia į figūrinės struktūros sprendimą. Neapibrėžtumo principų suvokimas taip pat pasitarnauja figūrinės ir grafinės kompozicijos lyginimui bei padeda atskleisti jų dėsningumus (žr. 1.3.3.), o improvizacijoje pastebimi kompoziciniai aspektai praturtina komponavimo sampratų įvairovės suvokimą.

1.3.2. Figūrinė muzikos notacija kaip komponavimo įrankis

Muzikos kompozicija kaip garso parametrų abstrakcija gali būti įkūnijama dvejopai: garsais (atlikimu) ir vizualiuoju pavidalu (notacija). Iš pirmo žvilgsnio notacija – tai kūrinio kodas, leidžiantis fiksuoti ir atkurti norimus muzikinius parametrus, tačiau tiek senosios, tiek šiuolaikinės muzikos tyrinėtojai įžvelgia glaudų muzikos notavimo ir komponavimo ryšį. Pasak Elizabeth Evos Leach, „muzikos notavimas gali būti generuojančia kompozicijos jėga“, kuomet „vizuali reprezentacija tampa integralia kūrinio prasmės dalimi“ (Leach, 2007: 113). Straipsnyje „Muzika kaip vizualioji kalba“ (1995) tam pritaria ir Jamesas Haaras, pastebėdamas, kad kai kuriais atvejais vizualiosios struktūros inspiruoja garsines: „muzika suplanuojama ant popieriaus dar prieš prasidedant kūrybiniam procesui“ (Haar, 1995: 98). Šio principo taikymą senojoje muzikoje iliustruoja Brėtelių partitūra „Ecce quam bonum“ (XVI a.), kurioje vizualiųjų objektų simetrija atliepia balsų įstojimo tvarką (žr. 1.2.2.). Šiuo atveju galima daryti prielaidą, jog kūrinio proporcijas tolygiai lėmė tiek

muzikinių, tiek vizualiųjų parametrų komponavimo principai, notacijos elementus sujungę į išbaigtą simetrišką vizualią kompoziciją, integralią muzikinei struktūrai.

Figūriniams partitūroms būdinga savita, vizualiųjų elementų išdėstymo principais grįsta kompozicinė mąstysena skatina atsigręžti į vizualiosios kompozicijos dėsningumus, pastebimus dailės bei architektūros kūriniuose. Vizualiosios struktūros suvokiamos dvejopai: fiziniu lygmeniu jos susieja visus elementus į visumą, o konceptualiuoju – atspindi idėją (Shukla *et al.* 2011: 62). Teiginys, kad darni vizualioji kompozicija efektyviai perteikia kūrinio turinį bei estetiškai veikia suvokėją (*ibid.*: 61) itin aktualus figūriniams partitūroms: dvimatis notacijos elementų išdėstymas, dažniausiai grįstas simetrijos principais, ne vien koduoja muzikinius parametrus, bet ir atlieka estetinę funkciją, suteikdamas partitūrai vizualaus patrauklumo. Tikėtina, kad dėl šios priežasties daugelis figūrinių partitūrų užrašytos taisyklingomis geometrinėmis struktūromis.

Geometrinės figūros kūrinio formos pagrindu tarnauja didžiojoje dalyje figūrinių partitūrų: tai astroliabijos principais grįstas Kabelio „Neumond“ (1996) (žr. 2.2.2.), iš penklinių suformuotas S kontūras Mažulio kūrinyje „Sybilla“ (1996) (žr. 3.2.), styginių instrumentų galvutės konstrukcija paremtas ir spiralės formos partitūroje užrašytas darbo autorės kūrinys „Volumen“ (2019) (žr. 3.3.2.) *etc.* Šie ir daugelis kitų darbe analizuojamų kūrinių liudija garsų organizavimo sistemų ir vizualiųjų geometrinių notacijos struktūrų sąveiką kūrybos procese, lemiančią figūrinės partitūros ir muzikinių struktūrų integralumą.

Kūrinių, užrašytų figūrine notacija, komponavimo procesui darbe taikoma *figūrinio komponavimo* sąvoka. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad ji labai plati, tačiau tyrinėjant šias partitūras bei lyginant jas su giminingomis notacijos sistemomis aiškėja, kad tik nedaugelis kompozicijų gali būti užrašytos integralia, struktūrą atspindinčia notacija. Figūrinės partitūras vienijanti struktūrinio kodo funkcija negalėtų glaudžia forma perteikti spontaniškos muzikinės raiškos ir gausios, neredukuojamos muzikinės medžiagos kūrinių, dominuojančių iki šių laikų, ir visiškai eliminavusių šį notacijos tipą XVII–XIX amžiais. Integraliose partitūrose fiksuojami kūriniai atskleidžia specifinę kompozicinę mąstyseną, būdingą kompozitoriams, kūrybinėmis vertybėmis laikantiems imanentinį struktūrų generatyvumą bei nuoseklų muzikinės medžiagos organizavimą. Šie principai leidžia atsisakyti tradicinio kairės-dešinės notavimo būdo, chronologiškai fiksuojant muzikinius parametrus, ir sutelkti kūrinį redukuotoje partitūroje, paverčiant jį kūrinio kodu ar simboliu. Antrajame skyriuje, skirtame figūrinio komponavimo principams, išsamiau aptariamos figūriniam komponavimui parankios kompozicinės technikos ir jų vizualieji analogai.

Figūrinio komponavimo ir notacijos sąveikos šaknys glūdi jau menzūrinėje notacijoje: kaip pastebėjo Robas Wegmanas, „Menzūrinės notacijos tikslas buvo ne kuo

tiksčiau apibrėžti muziką kaip garsą, bet abstrakčiai reprezentuoti jos, kaip manyta, tikrąją prigimtį. Menzūrinė notacija teikė reikalingos informacijos muzikos plėtojimui laike ir erdvėje, tačiau kompozicija [...] nepriklausomai egzistavo ir popieriuje. Čia ji būdavo kuriama remiantis konceptualia logika, kurios iki galo negali perteikti joks atlikimas ar šiuolaikinė transkripcija. Ši logika kūriniui laikyta esminga“. (Wegman, 1991: 267) Pagrindinis skirtumas tarp konvencionalios vakarietiškos notacijos ir senosios menzūrinės notacijos ženklų yra pirmuoju atveju absoliuti, o antruoju – santykinė natos trukmė, nulemta menzūros ženklų (keturių prolacijų, 15 pav.), kurios nurodydavo, ar vartojama perfektinė (tridalė), ar imperfektinė (dvidalė) natų dalyba. Menzūrinėje notacijoje tridalė *breves* dalyba vadinta *tempus perfectum* ir žymėta apskritimu, o dvidalė – *tempus imperfectum* ir žymėta pusapskritimi. *Semibreves* dalyba taip pat buvo tridalė (*prolatio perfecta*) bei dvidalė (*prolatio imperfecta*) (Apel, 1961: 97). Palyginimui, šiuolaikinė notacija yra imperfektinė, nes, nežymint triolės ženklo ar taško prie natos, ilgesnę vertę visuomet sudaro dvi trumpesnės.

Kokios įtakos santykinės natų trukmės turėjo to meto kompozitoriams ir kokioms kompozicinėms idėjoms perteikti jos buvo sukurtos? Kadangi viena melodija galėjo būti perskaitoma keturiais skirtingais ritmais, keičiant vien menzūros ženklą, kompozitoriai tokiu būdu dažnai glaustai užrašinėdavo kanonus, kurie vėliau, remiantis taikyta technika, buvo pavadinti menzūriniais kanonais. Pavyzdžiui, Pierre'o de la Rue (1452–1518) „Agnus Dei I“ iš „Missa L'homme arme“ (~1500) yra tikslus keturių prolacijų kanonas, užrašytas viena eilute su keturiais menzūrų ženklais jos pradžioje (Schiltz, 2005: 79). Šiuolaikinėje notacijoje natų trukmių santykiai griežtai apibrėžti, tad šio kūrinio transkripcijoje visus skirtingus ritmizavimo variantus tenka užrašyti atskirai. Dar vienas savitas menzūrinės notacijos pavyzdys – Scipione'o Cerreto (1551–1633) komplikuotos notacijos dviejų balsų muzikinis galvosūkis, publikuotas Ceronio rinkinyje „El Melopeo y maestro“ (1613). Jis paremtas inversijos ir skirtingų menzūrų kanono principais, o transkribuotas vienoje menzūroje tampa visai paprastu atlikti kūkiniu (*ibid.*). Menzūrinės notacijos principai ir jų taikymo pavyzdžiai atskleidžia dar vieną svarbų notacijos ir kompozicijos sąveikos modelį: notacijos neapibrėžtumo faktorių nulemtą galimybę *tuos pačius notacijos ženklus perskaityti keliais būdais*, keičiant atlikimo taisykles, pažymėtas partitūroje. Ši notacijos savybė pasitarnauja ir

tempus imperfectum cum prolatione imperfecta:	C	□ = ◊ ◊	◊ = ↓ ↓
tempus perfectum cum prolatione imperfecta:	O	□ = ◊ ◊ ◊	◊ = ↓ ↓ ↓
tempus imperfectum cum prolatione perfecta:	⊖	□ = ◊ ◊	◊ = ↓ ↓ ↓
tempus perfectum cum prolatione perfecta:	⊙	□ = ◊ ◊ ◊	◊ = ↓ ↓ ↓ ↓

15 pav. Menzūrinė natų trukmių sistema (Apel, 1949: 96).

kompozicinių principų vizualizavimui partitūroje, būdingam notacijos struktūrinio kodo funkcijai.

Komponavimo principų ir užrašymo būdų sąsaja menzūrinėje notacijoje skatina atsigręžti ir į figūrinio komponavimo atsiradimo kontekstą. Tam, kad vėlyvaisiais Viduramžiais atsirastų, o Renesanso metu paplistų figūrinės partitūros, *Augenmusik* elementai ir muzikiniai galvosūkiai, turėjo susiformuoti tam tikra kultūrinė aplinka. Viduramžių ir Renesanso estetikai buvo būdingas krikščioniškųjų simbolių – apskritimo, trikampio, kryžiaus – paplitimas įvairiose meno rūšyse. Simbolių svarbą iliustruoja tradicija projektuoti lotyniško ar graikiško kryžiaus formos bažnyčių pastatus, nors dėl matmenų dydžio žvilgsniu neįmanoma aprėpti ir empiriškai suvokti šių figūrų („church“, *Encyclopaedia Britannica*, 2019), tad simboliai buvo skirti ne vien suvokėjams, bet ir laikyti savaime teisingu ir prasmingu struktūriniu pagrindu. Beocijus, Viduramžiais perėmęs pitagorietiškos estetikos bruožus, teigė, kad proporcijos būdingos daugeliui sferų: dangaus kūnams, mokslams ir menams, žmogaus kūno ir sielos harmonijai, taigi ir muzikai (Eco, 1997: 80). Šios estetikos aspektai kompozicinėje tradicijoje pasireiškė siekiu komponuoti sistemiškus, lakoniškų struktūrų ir taisyklingų proporcijų kūrinius, partitūrą traktuojant kaip kūrinio simbolį ar kodą. Žinojimas, kad už muzikinio rezultato slypi nuosekli ir proporcinga sistema, teikė kūriniui simbolinės vertės, o integrali partitūra leido šiai sistemai įgyti regimą pavidalą.

Figūriniam komponavimui ir notacijai būdingi sistemiško elementų organizavimo ir reprezentavimo aspektai skatina pažvelgti į šią notaciją ne vien kaip į muzikinių parametrų fiksavimo būdą, bet ir kaip į vizualiąją kompoziciją, grindžiamą kompozitoriaus siekiu patrauklioje, paveiksliškoje partitūroje kuo tiksliau perteikti kūrinio struktūros esmę. Derindami garsines struktūras su siekiamu vizualiuoju rezultatu, kompozitoriai peržengia dvimačio komponavimo ribas: tokia partitūra nebėra tik vizualusis garsinės medžiagos kodas, ji tampa „mnemoniniu įrankiu, formuojančiu sudėtingesnius nei verbalinėse tradicijose kompozicinio mąstymo principus“ (Magnusson, 2011: 19). Figūrinės notacijos vizualiųjų elementų išdėstymo principai bei joje koduojamos garsinės struktūros – muzikinė kompozicija – šiame darbe jungiamos į bendrą *figūrinės muzikos kompozicijos* sąvoką, apibrėžiančią savitą kūrybinę mąstyseną, nulemiančią garsinių ir vizualiųjų komponavimo aspektų integralumą.

Siekiant tyrinėti figūrinio komponavimo technikas bei jų vizualią išraišką notacijoje, svarbu ieškoti atsakymo į klausimą, koks pasirinktos notacijos vaidmuo kūrybiniame procese: ar tam tikri erdviniai išdėstymo principai tampa muzikinės medžiagos organizavimo prototipu, ar pirmiausiai sukuriamą tradicinę lineari partitūrą ir tuomet estetiniais sumetimais ji transformuojama į erdvinę, o galbūt tiek muzikinė struktūra, tiek

integrali notacija kūrybos procese vystomos paraleliai. Šie trys atvejai, apimantis figūrinę prekompoziciją, komponavimą ir postkompoziciją, aptariami trečiajame, figūrinio komponavimo praktikai skirtame darbo skyriuje.

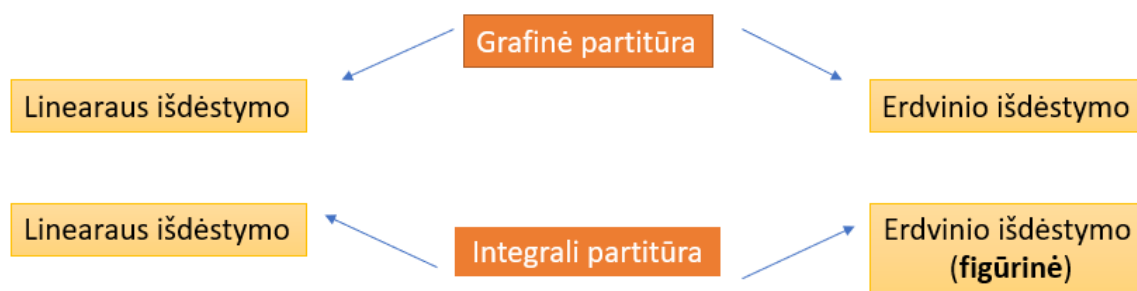
Apibendrinant, figūriškumas yra ne vien notacijos reiškiny, bet platesnės kūrybinės ideologijos, atsiradusios susijungus simboliniam pasaulėvaizdžiui ir generatyviems kūrybos principams, dalis. Siekiant nustatyti figūrinės kompozicijos garsinės ir vizualiosios sąrangos principus, kiekvienu atveju būtinas tiek komponavimo technikų atpažinimas ir muzikinės kūrinio struktūros suvokimas, tiek gilesnis notacijos vizualiosios kompozicijos, jos geometrinių ir simbolių aspektų tyrinėjimas. Figūrinėmis kompozicijomis, remiantis vien vizualiaisiais bruožais, iš pirmo žvilgsnio nesunku palaikyti ne vien dalį aptartą *Augenmusik* pavyzdžių, bet ir tam tikrus grafinių partitūrų atvejus. Siekiant išryškinti jų kompozicinius ir notacijos skirtumus, kitame poskyryje gilinamasi į struktūrinius ir ženklinius šių kompozicijų ypatumus.

1.3.3. Figūrinės ir grafinės kompozicijos santykio ypatumai

Ženklinio ir funkcinio tipologinių modelių išskyrimas – svarbiausia kategorinė opozicija, pastebima identifikuojant notacijos tipus. Kaip aptarta praėjusiuose poskyriuose, skirtingos notacijos rūšys yra apibrėžiamos skirtingais kokybiniais faktoriais, tad vienos kitų neneigia, netgi gali koegzistuoti toje pačioje kompozicijoje. Daugiausiai sisteminių neaiškumų kyla identifikuojant figūrinės ir iki šiol mažai aptartos grafinės notacijos rūšis (erdvinę jos atmainą, atliekančią asociatyviojo kodo funkciją). Grafinės notacijos pagrindinis kriterijus – neapibrėžtų reikšmių notacijos ženklų vartojimas²⁴ – priklauso ženkliniam tipologiniam modeliui, kai tuo tarpu figūrinę notaciją apibrėžia funkcinio modelio kriterijai (žr. 1.2.1, 1.2.2.). Remiantis darbo autorės sudaryta ir šiame darbe taikoma tipologija (1 lent.), kiekvienas muzikologijoje vartojamas notacijos tipas remiasi individualiais grupavimo kriterijais. Šie grupavimo kriterijai – tai sąlyginiai, tam tikram kontekstui būdingi skiriamieji požymiai, tad ir figūrinės partitūros – šio tyrimo objektas – istoriniu aspektu gali atstovauti skirtingas epochas, o geografiniu – skirtingus regionus, tačiau savo išskirtinumą atskleidžia būtent funkcinio modelio kontekste. Figūrinių partitūrų funkciniai kriterijai neapibrėžia ir ženklų tipo (tai ženklinio modelio bruožas), tad tokios partitūros gali būti užrašytos bet kuria ženkline notacijos sistema, jei ji erdviniais principais perteikia struktūrinio kodo funkciją.

²⁴ Tarpinę poziciją tarp CWN ir grafinės notacijos užima vadinama *frame* notacija (rėmų notacija, įrėminta notacija (aut. vert.), kuriai būdingi tam tikrose sekcijose užrašyti apibrėžti CWN notacijos fragmentai ir sąlyginai laisva jų interpretacija („Notation“, Chew, *Grove Music Online*, 2014, 6 (I)).

Tyrinėjant figūrinės ir grafinės notacijos santykį pirmiausiai pastebima, kad abi šios sistemos nėra vien skirtingo notavimo pasekmė. Jos charakterizuoja atskirus komponavimo modelius. Grafinei kompozicijai būdingi neapibrėžtumo faktoriai, kai tuo tarpu figūrinė kompozicija pasižymi struktūriškais kompoziciniais sprendimais. Grafinėje notacijoje, kaip ir kitose notacijos rūšyse, ženklai gali būti išdėstyti tiek lineariu, tiek erdviu principu. Linearaus išdėstymo atveju muzikiniai įvykiai partitūroje rašomi eilutėmis iš kairės į dešinę, tad tokiu principu paremtos grafinės partitūros akivaizdžiai skiriasi nuo figūrinių išdėstymo aspektu. Abiejų notacijos rūšių išdėstymo variantus atspindi 16 pav. schema.



16 pav. Grafinės ir figūrinės notacijos išdėstymo variantai. Darbo autorės schema.

Sudėtingiausia identifikuoti erdvinio išdėstymo grafinės notacijos, būdingos atvirų formų kompozicijoms, santykį su figūrine notacija. Ar tokia partitūra drauge yra ir grafinė, ir figūrinė, galima nustatyti tik išsamiau išanalizavus konkrečių kūrinių sąrangos ir užrašymo specifiką. Siekiant išryškinti pagrindinius šių notacijos rūšių skirtumus, toliau aptariami skirtingi jų sąveikos pavyzdžiai:

- A)** notacija figūrinė, bet ne grafinė,
- B)** notacija grafinė, bet ne figūrinė,
- C)** notacija ir grafinė, ir figūrinė.

Atvejį **A** iliustruoja dauguma ankstesniuose skyriuose analizuotų figūrinių partitūrų, pavyzdžiui, Baude'o Cordier *rondò* „Tout par compas suy composés“ (XIV a.), anonimo „En la maison Dedalus“ (XIV a.) Ulricho Brätelio „Ecce quam bonum“ (1543) *etc.* Šie kūriniai atitinka figūrinės notacijos kriterijus: atlieka struktūrinio kodo ir taikomąją funkcijas, o jų notacijos elementai išdėstyti erdviu principu. Minėti kūriniai nepriskirtini grafinei notacijai, nes juose vartojami ne neapibrėžti, bet konvencionalūs notacijos ženklai: vizualiai nuo tradicinių partitūrų juos skiria tik erdvinis išdėstymas, o garso aukščio ir trukmės parametrai yra fiksuoti.

B atvejis apima grafinės partitūras, nepriskirtinas figūrinėms. Grafinės notacijos pavyzdžiai nėra figūriniai tokiu atveju, kai jų skiriamieji bruožai neatitinka figūrinės notacijos kriterijų, pavyzdžiui, kai notacijos elementai išdėstyti lineariai, o partitūra apima daug

puslapių, kaip Iancu Dumitrescu (g. 1944)²⁵, Helmuto Lachenmanno (g. 1935)²⁶, Johno Cage'o (1912– 1992)²⁷, Karlheinz Stockhauseno²⁸ (1928–2007), partitūrose. Viena puslapį apimančių grafinės notacijos pavyzdžių yra mažiau. Jų aptinkama Anestiso Logothetiso (pvz.: „Koordination“ (1960), Udo Kasemets (pvz. „Timepiece for a Solo Performer“ (1964), Philipo Sheppardo (pvz. „A New York rapsody“ (2015) kūryboje. Sunkiausias šio probleminio lauko klausimas: *kada viename puslapyje erdviniais principais užrašyta grafinė partitūra yra ir figūrinė?* Atskirti vieno puslapio figūrinių ir grafinių erdvinio išdėstymo partitūrų specifiką padeda jų palyginimas funkcinio ir grafiniu aspektais (5 lent.).

Kompozicijos tipas	Grafinė	Figūrinė
Požymiai		
Notacijos kriterijų modelis	ženklinis	funkcinis
Tipiniai požymiai kriterijų modelyje	nefiksuotų reikšmių ženkilai	struktūrinio kodo ir taikomoji funkcijos
Kompozicinės technikos	aleatorika, vizualiųjų asociacijų kūrimas	algoritminės technikos: adityvinė, kombinatorinė, politempų etc.
Ženkilai	dažniausiai nefiksuotų reikšmių	fiksuotų reikšmių (CWN)
Išdėstymas	ženklinis	linearus
Funkcijos	būdingos: taikomoji gretutinės: asociatyviojo kodo, simbolinė, taikomoji, enigmatinė, dekoratyvioji nebūdingos: struktūrinio kodo	būdingos: taikomoji, struktūrinio kodo gretutinės: simbolinė, enigmatinė, dekoratyvioji nebūdingos: asociatyviojo kodo

5 lentelė. Grafinės ir figūrinės kompozicijų lyginamieji aspektai (sud. darbo autorė).

Abi notacijos sistemos priklauso skirtingiems kriterijų modeliams (ženkliniam ir funkciniam), tačiau vieno puslapio partitūrų atveju lemiamu tampa funkcinis aspektas. Svarbiausias grafinių ir figūrinių partitūrų funkcinis skirtumas – tai asociatyviojo kodo ir struktūrinio kodo funkcijų opozicija, kurios esmė glūdi figūrinių ir grafinių partitūrų autorių kūrybinėse nuostatose, sąveikaujančiose vienoje partitūroje itin retais atvejais (plačiau C) grupėje). Šios prieštaros esmę atskleidžia grafinių kompozicijų pavyzdžiai. Charakteringų grafinių partitūrų randama šiuolaikinio graikų kompozitoriaus Alexio Porfiriadžio²⁹ kūryboje.

²⁵ „Alternances“ (1967), „Remote Pulsar“ (2004-2009) etc.

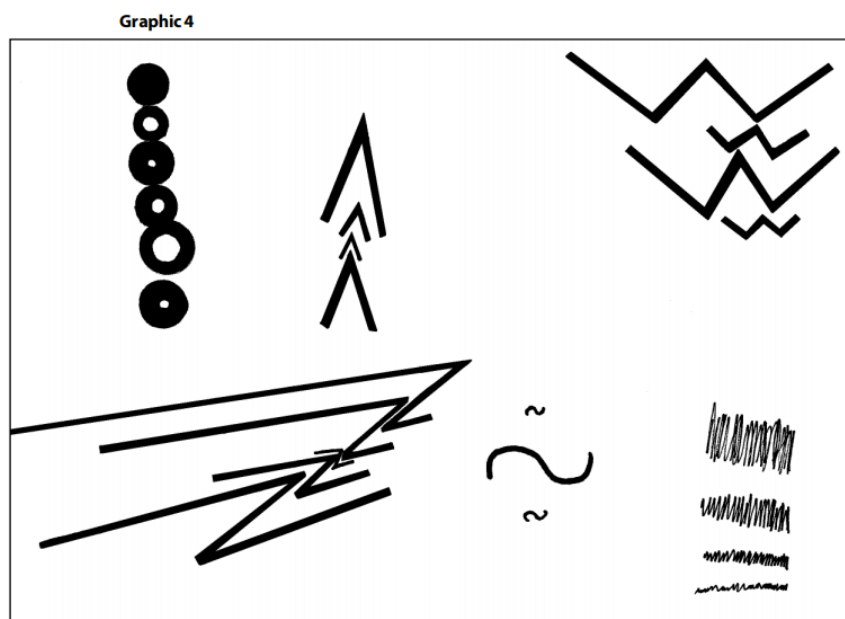
²⁶ „Pression“ (1969), Guero (1969) etc.

²⁷ „RYOANJI“ (1985), koncertas fortepijonui ir orkestrui 1958) etc.

²⁸ „Prozession“ (1969), „Mikrophonie 1“ (1964) etc.

²⁹ Alexis Porfiriadis – šiuolaikinis graikų kilmės austrų mokyklos pianistas ir kompozitorius, pastarąjį dešimtmetį dirbantis grafinės ir verbalios notacijos srityse ir kuriantis atviros formos kompozicijas.

Daugiadalio kūrinio „Drops“ (2008/2009), užrašyto improvizacinio pobūdžio tekstais ir grafine notacija, vienoje iš kūrinio dalių – „Graphic 4“ (17 pav.) – vartojami vien asociatyvaus pobūdžio grafiniai notacijos ženklai, išdėstyti erdviniu principu. Kompozitorius pateikia tik bendriausius nurodymus: minimali dalies trukmė – 5 minutės, ansamblis sudaromas mažiausiai iš 4 atlikėjų (fortepijono, mušamojo, pučiamojo ir styginio instrumentų), atliekamų dalių skaičius ir tvarka – neapibrėžta, o muzikinis rezultatas priklauso



17 pav. Alexis Porfiriadis, *Drops, 4 Graphic*, 2008–2009. „Intuitive music“. Prieiga per internetą: http://intuitivemusic.dk/iima/ap_drops_for_ensemble.pdf.

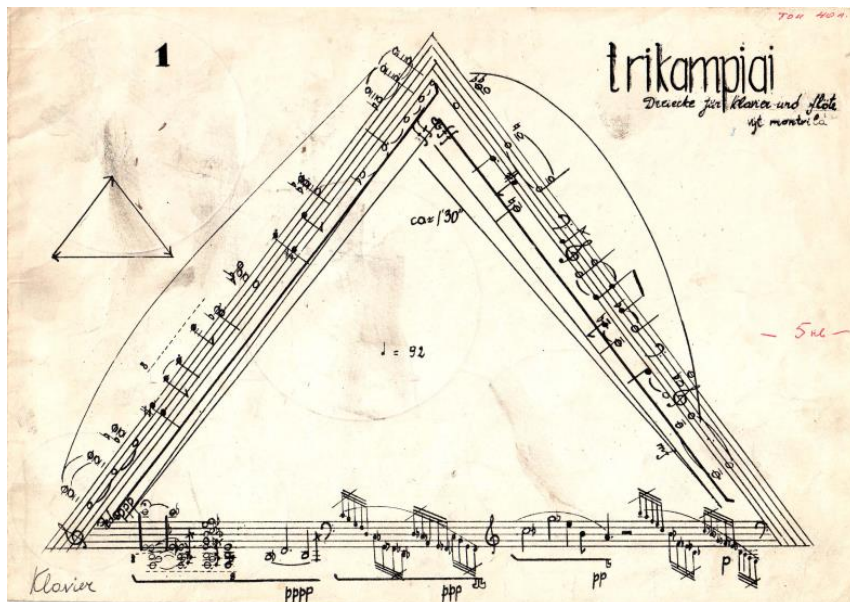
nuo visų ansamblio narių sutarimo, o ne nuo kurio nors vieno iš atlikėjų sprendimo (Porfiriadis, 2009), tad šis kūrinys „suteikia atlikėjams galimybę drauge realizuoti atviros formos kompoziciją“, laisvai interpretuojant pateiktą medžiagą (Dewar, 2011: 80). Greta netradicinių notacijos ženklų, grafinė notacija

pasižymi ir neapibrėžtais geometriniais sprendimais, taikomais CWN notacijai. Svarbus grafinės notacijos Lietuvoje pavyzdys – Vytauto Montvilos „Trikampiai“ (18 pav.), sukurtas 1968 metais ir tapę „pirmuoju atlikimui skirtu grafinės partitūros pavyzdžiu pokario lietuvių muzikoje“ (Janatjeva, 2011)³⁰. Kūrinį sudaro 3 dalys, užrašytos trikampio formos partitūrose. Notacijoje tiksliai fiksuojami muzikiniai parametrai, bet atlikėjams paliekama laisvė pasirinkti dalių atlikimo tvarką ir nustatyti pradžios vietas trikampiuose, tad kūrinio forma yra neapibrėžta.

Kompozitoriaus kūrybinės nuostatos grįstos lygiaverčiu atlikėjų bendradarbiavimu, kolektyvine improvizacija, grupiniai sprendimų priėmimai. 2016 m. Bath-Spa universitete apginta daktaro disertacija papildė šią temą moksliniu aspektu: kompozitorius tyrinėjo ansamblio narių bendrųjų sprendimo priėmimo mechanizmus. Greta kūrybinės veiklos Porfiriadis dėsto teorines disciplinas muzikos akademijose bei vadovauja improvizacinės muzikos ansambliams, veda meistriskumo kursus (ar ne per daug?) Asmeninis kompozitoriaus tinklapis: <http://alexisporfiriadis.blogspot.com/>

³⁰ Janatjeva, Viktorija. Kūrinio „Trikampiai“ anotacija. „Lietuvos muzikos kontekstai“ (CD), I. Avangardo pamokos Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras LMIPCCD065-066, 2011. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kuriniu-paieska/4463/>

Suprasti šių ir kitų grafinių kompozicijų sukūrimo motyvus padeda specifinis jų santykis su muzikinio laiko potyriu. Grafinės partitūros kartais lyginamos su architektūros darbais: užuot kodavusios „užšalusį laiką“, jos reprezentuoja „kažką, kas savo esme yra vienalaikiška“ (Hanoch-Roe, 2003: 147), o notacijoje atsisakius kairės-dešinės išdėstymo modelio atveriamos „naujos muzikos ontologijos dimensijos“ (Magnusson, 2011: 21). Šis pastebėjimas tinka ir figūrinėms kompozicijoms, nes joms taip pat būdingas linearumo iškeitimas į kūrybiškus, reduktyvius, kūrinio struktūrą atspindinčius erdvinio išdėstymo sprendimus. Visi šiame darbe analizuojami figūrinių kompozicijų pavyzdžiai pasižymi fiksuotais muzikinių parametrų vizualiaisiais analogais, tad partitūra



18 pav. Vytautas Montvila. *Trikampiai*. Rankraštis, 1968. MIC duomenų bazė, LMIPCCD065-066.

koduoja kūrinio garsinių parametrų struktūrą, kai

tuo tarpu grafinės kompozicijos atveju kompozitorius nenurodo vieno teisingo notacijos elementų jungimo – atlikėjui leidžiama pasirinkti vizualiosios medžiagos transformavimo į garsinę medžiagą strategiją. Atlikėjas, visai kaip architektūros kūrinio stebėtojas, pasirenka „maršrutą“ per partitūrą, teikia pirmenybę jam svarbiems, įdomiems aspektams, valdo tempo pokyčius, trukmę *etc* (Hanoch-Roe, 2003: 146). Pasak Evartso, grafinę notaciją pasirinkusio kompozitoriaus tikslas – rasti norimai muzikinei medžiagai adaptuotą fiksavimo metodą, kuris „atlikėjui suteiktų aiškų, perregimą ir išbaigtą kūrinio ir jo raktinių įvykių bei problemų paveikslą“, konkrečius garsinius parametrus patikint jo kūrybiškumui (Evarts, 1968: 405).

Remiantis šiomis išvalgomis galima teigti, kad Alexio Porfirjadžio kompozicijos „Graphic 4“ atveju partitūra tampa kūrinio kodu, labiausiai redukuota vizualiųjų kūrinio išraiška, tačiau atlikėjų sprendimų įvairovė lemia skirtingus garsinius parametrus, padalų proporcijas bei jų eilės tvarką. Kompozitorius, partitūroje pažymintis tik idėjos bendriausius bruožus, kelia atlikėjams savotišką kūrybinį iššūkį, kurio rezultato net pats negali tiksliai numatyti, tad skirtingi atlikimai tarpusavyje skiriasi gerokai labiau nei konvencionalios ar figūrinės notacijos atvejais. Tokiu būdu partitūroje muzikinės medžiagos komponavimas pakeičiamas improvizacija (žr. 1.3.1.), tad grafinė notacija atlieka asociatyviojo kodo

funkciją, o kompozitoriaus vaidmuo apsiriboja siekiu inspiruoti ir minimaliai koordinuoti atlikėjo muzikinę raišką.

Grynujų grafinių bei figūrinių kompozicijų pavyzdžių muzikos istorijoje nestinga, tačiau C atvejo partitūrų, turinčių abiejų notacijos rūšių požymių, randama negausiai. Tokie deriniai galimi su sąlyga, kad grafiniai, improvizaciniai aspektai partitūroje būtų minimalūs, nepažeistų tonų aukščių ir trukmių struktūrinio karkaso. Vienas tokių pavyzdžių: Horațiu Rădulescu (1942–2008) kūrinys „Capricorn’s nostalgic crickets“ (1974) septyniems vienodiems pučiamųjų grupės instrumentams ir elektronikai (19 pav.). Jis užrašytas kvadrato formos notacija: partitūros centre penklinėmis įrėmintas kūrinio pavadinimas ir kompozitoriaus sukurtas eilėraštis. Muzikinę medžiagą sudaro 96 apibrėžto aukščio garsai (24x4), susijungiantys į septynių balsų kanoną. Kiekvienoje kvadrato kraštinėje tie patys tonai kartojasi po vieną kartą, juos visus skiria 11 laiko vienetų (sekundžių ar ilgesnių trukmių) intervalai. Partitūra atitinka visus tris figūrinės notacijos skiriamuosius požymius: erdvinį išdėstymą vieno puslapio apimties partitūroje, taikomąją ir struktūrinio kodo funkcijas. Kūriniui būdingas netradicinis atlikimas: didelė partitūros kopija ar video projekcija matoma



19 pav. Horațiu Rădulescu, *Capricorn's Nostalgic Crickets*, 1974. Daillens: Lucaro Print, 1974.

scenos ar salės centre, o atlikėjai grodami eina aplink ją. Struktūrinio kodo funkciją liudija apibrėžta tonų aukščių ir trukmių struktūra bei redukuotas muzikinės medžiagos pateikimas – uždaros geometrinės formos penklinėje užrašytas vienas kanono balsas.

Šiam kūriniai būdingi ir grafinės notacijos elementai, jie perteikia įprastais notacijos ženklais neužrašomas autoriaus idėjas. Virš kiekvienos natos grafinais simboliais nurodytas vienas iš keturių atlikimo technikos ženklų (pasikartojantis ketvertas – kvadratą reprezentuojantis skaičius), o atlikėjui paliekama laisvė pasirinkti, ar garsas atsiras kaip fizinis žmogiškasis, o išnyks kaip instrumentinis, ar atvirkščiai (Lunn, 2014: 52), tad grafiniai ženklai koduoja tembro, kai tuo tarpu CWN – aukščio ir trukmės parametrus (pastarieji vakarietiškos muzikos tradicijoje dažniausiai sudaro struktūrinį kūrinio pagrindą). Partitūros centre užrašytas eilėraštis nėra programinė nuoroda: jis skirtas atlikėjams sukelti kontempliatyvią būseną bei paskatinti juos interpretuoti teksto nuotaiką tembrinėmis priemonėmis.

Skirtingais notacijos tipais užrašytos „Capricorn’s nostalgic crickets“ ir „Graphic 4“ kompozicijos iliustruoja teiginį, kad muzikos notacija – tai daugiau nei užkoduota muzika; tai kompozicinė priemonė, kurią naudodamas kompozitorius įkūnija savo mintis partitūroje, vizualiai reprezentuojančioje muzikines idėjas (Magnusson, 2011: 19). Nors vizualiai figūrinė ir grafinė notacija turi panašumų, gilesnė šių tipų kompozicijų analizė atskleidžia jų ženklinius ir struktūrinius savitumus bei principinį skirtumą – *struktūrinio ir asociatyviojo kodo funkcijų priešpriešą*. Figūrinės, grafinės notacijos ar abiejų junginio pasirinkimas atveda prie kūrinio struktūrinių ištakų: kūrinio užrašymas figūrine notacija liudija generatyvius komponavimo principus (jie giliau tyrinėjami antrojoje darbo dalyje) ir glaudų tiksliai fiksuotų muzikinių parametrų tarpusavio ryšį, kai tuo tarpu grafinę notaciją pasirenkantys kompozitoriai teikia pirmenybę neapibrėžtiems parametrų, atviroms formoms ir improvizaciniams aspektams.

1.4. Sąvokos „figūrinė muzikos kompozicija“ (FMK) pagrindimas

Šio darbo objektas – figūrinė muzikos kompozicija (FMK) – tai kompozicijų rūšis, iki šiol muzikologinėje literatūroje neapibrėžta kaip savarankiškas fenomenas, todėl svarbu pagrįsti šiam reiškiniui darbo autorės siūlomos sąvokos „figūrinė muzikos kompozicija“ pasirinkimą. Etimologinių reiškinių įvairovė ir funkcionalumas lėmė šios sąvokos paplitimą įvairiose meno ir mokslo šakose. Šiame poskyryje aptariami ją integruojantys reiškiniai: *numeri figurati, carmen figuratum*, muzikinės retorinės figūros *etc.* Jie atskleidžia skirtingus sąvokos aspektus, taikymo tradicijas ir FMK termino pasirinkimo motyvus.

Muzikos tyrimų kontekste „figūros“ sąvoka pasireiškia keturiomis prasmėmis:

- vizualiuosiuose menuose (dailėje ir architektūroje) išraiškingam kūno judesiui perteikti³¹ vartota „figūros“ sąvoka retorikoje įgijo raiškių, gyvybingų, įtaigių kalbinių konstrukcijų³² prasmę (*figura orationis*) (Koženiauskienė, 2020)³³. Kalbotyros retorinės figūras pritaikius muzikos analizei ir papildžius terminiją naujomis retorinėmis figūromis, Baroko epochoje atsirado muzikinių retorinių figūrų mokslas³⁴ (*Figurenlehre*) (Buelow, 2001). Pavyzdžiui, figūra *tirata* vadintas greitas gamos garsų pasažas aukštyn ar žemyn, asociatyviai primenantis ieties metimą ar šūvį iš lanko (Žukienė, 2003: 3, iš Mattheson, 1980 (1739):117);

- sąvoka „figūra“ kartais vartojama kaip „motyvo“ sinonimas, įvardijant trumpą, ritmiškai ir melodiškai charakteringą muzikinį darinį (Drabkin, 2001);

- „figūracija“ (lot. *figuratio* – pavidalo suteikimas) vadinamas „muzikinės medžiagos (melodijos, harmonijos, ritmo) faktūrinis išdėstymas ir išplėtojimas“ (Paketūras, 2004). Ši sąvoka vartojama ir ornamentacijos prasme, kuomet pagrindiniai melodijos garsai apipinami smulkesnių verčių natomis (Fuller, 2001);

- anglų kalboje greta jau paminėtų reikšmių žodis „figure“ žymi ir skaitmenį ar skaičių (*Cambridge dictionary*, 2020). Būtent šia prasme žinoma skaitmeninio boso (*figured bass*, *bezifferter Bass*, *basso numerato*) sistema, „skirta improvizuoti klavišiniaisiais, styginiais (liutnių šeimos) instrumentais akordine, ornamentine maniera. Skaitmeniniu bosu buvo vadinamas signatūromis – skaitmenimis ir (arba) kitais ženklais – paženklintas apatinis faktūros balsas, kuris buvo akompanimento ir kompozicijos pagrindas“ (Vilimas, 2011: 410).

Muzikologijos terminijoje sutinkamos minėtos žodžio „figūra“ prasmės yra tolimos FMK tipui, tačiau sąvokos legitimumą šiam reiškiniui grindžia figūrinės poezijos (*carmen figuratum*), figūrinių skaičių (*numeri figurati*) ir FMK sąrangos principų panašumai. Pirmoji bendrybė – tai medžiagos (teksto, skaičių, garsinių struktūrų) transformacija į vizualiuosius parametrus. Vaizdinė reprezentacija (vizualizacija) meno kūrinuose ir moksliniuose tyrinėjimuose plačiai taikoma perteikiant struktūras, metodus ir konceptus, o jos paplitimą grindžia faktas, kad vizuali informacija yra itin efektyviai suvokiama (Viola *et*

³¹ XX a. šiuolaikinių vizualiųjų menų kritikoje atsiradusi sąvoka „figūratyvus“ taikoma kaip sąvokos „abstraktus“ antonimas. Ja apibūdinami kūriniai, kuriuose atpažįstami realaus pasaulio objektai („figurative/figural“, *The Chicago School of Media Theory*, 2020)

³² Pasak kalbininkės Reginos Koženiauskienės, „retorinės figūros siejamos su žodžių grupėmis, fundamentinėmis sakinio struktūros (*in verbis coniunctis*) variacijomis“ (Koženiauskienė, 2020)

³³ Retorikoje išryškėja simbolinė sąvokos reikšmė: būdvardis „figūratyvus“, kilęs iš senosios prancūzų kalbos žodžio *figuratif*, reiškia „embleminis, metaforiškas, alegorinis“ („figure“, Harper, 2018).

³⁴ XVII a. pradžioje Joachimas Burmeisteris parengė pirmąjį muzikinių retorinių figūrų katalogą, vėliau išplėtotą kitų, daugiausiai vokiečių tradicijos, tyrinėtojų: Arnoldo Scheringo, Heinzo Brandeso, Heinzo Heinricho Ungerio, Arnoldo Schmitzo *et al.* (Buelow, 2001).

al, 2020: 7). Antra, siekiant medžiagą reprezentuoti *redukuotu* vizualiuoju pavidalu ir išryškinti esminius požymius, pasitelkiamas vizualiosios abstrakcijos metodas. Vizualioji abstrakcija (*visual abstraction*) – tai abstrakcijos³⁵ rūšis, kurioje abstrahavimo rezultatas yra vizualus, o šaltinis gali būti tiek vizualus, tiek teorinis (*ibid.*, 2020: 2). Atliekant vizualųjį abstrahavimą neišvengiamai atsisakoma dalies pirminių duomenų, o atrankos metu rizikuojama netekti svarbios informacijos, dėl šios priežasties abstrakcijos metodinėje problematikoje išryškėja vizualizacijos efektyvumo klausimas. Tikslingos (efektyvios) vizualiosios abstrakcijos (*meaningful (effective) visual abstraction*) reprezentacija gaunama redukuojant duomenis iki raktinių jos suvokinių bei atitinkant dvi sąlygas: sumažinti informacijos kiekį ir kognityvinį krūvį (*ibid.*: 2–12). Toliau aptariamuose *carmen figuratum*, *numeri figurati* ir FMK pavyzdžiuose efektyvios vizualiosios abstrakcijos metodas tampa jų sąrangos ir vizualiosios raiškos bendruoju vardikliu.

Darbe tyrinėjamuose FMK pavyzdžiuose³⁶ nesunku atpažinti efektyvios vizualiosios abstrakcijos principo veikimą. Pavyzdžiui, Brätelio moteto „Ecce quam bonum“ (1543) partitūroje aštuonių balsų partijos sutalpinamos trijuose koncentrinuose apskritimuose-penklinėse (12 pav.), o Ryčio Mažulio 12 balsų kanonas „Sybilla“ (1996), tradicinėje partitūroje užimantis 14 puslapių, figūrinėje vieno lapo partitūroje abstrahuojamas į „S“ formos penklinių kontūrą (žr. 3.2.). Abiem šioms partitūroms būdinga notacijos elementų principinė atranka, pagrįsta struktūrinio kodo funkcija (žr. 1.2.), o neužrašomą muzikinę medžiagą atstoja išmoningas išdėstymas, specialūs balsų įstojimo ženklai bei tekstinės nuorodos.

Giminingos vizualiųjų ir struktūrinių parametrų sąsajos, grindžiamos vizualiosios abstrakcijos metodu, pastebimos ir figūriniuose skaičiuose (*numeri figurati*), žinomuose nuo Pitagoro laikų (VI a. pr. Kr.)³⁷. *Numeri figurati* apima natūraliuosius skaičius, kurių santykiai arba progresija reprezentuojami taisyklingomis geometrinėmis figūromis, sudarytomis iš vienodais atstumais išdėstytų taškų (Simpson, Weiner, 1992: 587). Matematinė struktūrų figūrinė analogija paremtas ir Pascalio trikampis, kurio kiekvienas skaičius yra lygus virš jo užrašytų skaičių sumai (Smith, 1973: 2). Fraktalų teorijoje figūriškumas būdingas Fibonacci logaritminei spiralei, grįstai *sectio aurea*, Aukso pjūvio,

³⁵ Abstrakcijos sąvoka filosofijoje, mene ir tiksluosiuose moksluose turi skirtingas reikšmes. Šiame darbe remiamasi moksliniu požiūriu ir abstrakcija laikoma abstrahavimo proceso rezultatu, kuomet pirminiai (šaltinio) duomenys (*source thing*) transformuojami į mažiau konkrečius duomenis, reprezentuojant juos tam tikru ženklu (*sign*). (Viola *et al.*, 2020:2). Vizualaus abstrahavimo procesas sudarytas iš trijų lygių: realybės reiškinių vertimo duomenimis, duomenų abstrahavimo į vizualųjį objektą ir vizualiosios reprezentacijos kognityvinio transformavimo suvokimo metu (*ibid.*: 8).

³⁶ 1.2.: 9, 21, 23, 24, 31, 32, 36 p.

³⁷ Vėlesniais amžiais jie tyrinėti Leonhardo Eulerio, Pierre'o de Fermat, Adrien-Marie Legendre'o, Carlo Friedricho Gausso ir kitų mokslininkų.

proporcijomis (Rath, Naik, 2005: 556). Fraktalinį savipanašumą iliustruoja ir Sierpińskiego trikampis: kiekvienos lygiašonio trikampio kraštinės centrą atkarpa sujungiant su kitos kraštinės centru, gaunami panašieji trikampiai. Šį procesą galima pratęsti iki begalybės tiek didėjimo, tiek mažėjimo kryptimi, sukuriant mastelių simetriją (Cotton, McLeman *et al.*, 2015: 100).

Matematinų figūrinių objektų (fraktalų, logaritminės spiralės, Mėbijaus lapo struktūros *etc.*) apraiškos pastebimos ir komponavimo technikoje: tai Pero Nørgardo begalinės eilės, mastelių simetrija senųjų flamandų meistrų (Guillaume Du Fay, Pierre de la Rue, *et al.*) kūryboje, Mažulio, Kabelio integralios figūrinės kompozicijos *etc.* (Mažulis, 2006). Šios sąsajos liudija, kad *numeri figurati*, jiems giminingiems matematiniams reiškiniams ir figūrinėms partitūros taikomi bendri vizualaus abstrahavimo principai, o matematinės abstrakcijos modeliai gali būti perkelti ir į kompozicinį bei prekompozicinį procesus (žr. 3.1.).

Sąvokos „figūrinė muzikos kompozicija“ legitimumą aptariamajam reiškiniui apibūdinti liudija ne vien *numeri figurati* ir FMK bendrybės, bet ir dar vienos srities – figūrinės poezijos (*carmen figuratum*)³⁸ – pavyzdžiai (Ernst, 1986: 9). *Carmen figuratum* sąvoka žinoma jau nuo Viduramžių, tačiau vienas pirmųjų literatūros tyrinėtojų, pastebėjusių poreikį diferencijuoti skirtingais principais paremtus nelinearaus teksto išdėstymo poezijoje pavyzdžius, išskiriant *carmen figuratum* rūšį, buvo Ulrichas Ernstas (g. 1944). „Figūrinės poezijos“ sąvoka Ernstas apibrėžė lyrinį arba eiliuotą tekstą, užrašytą tokiu principu, kad žodžiai sudarytų asociatyvią formą, atliekančią mimetinę ir simbolinę, o kartais ir enigmatinę funkcijas (Ernst, 1986: 9)³⁹. Prieš lyginant figūrinės poezijos ir FMK principus, pravartu apžvelgti keletą charakteringų *carmen figuratum* atvejų.

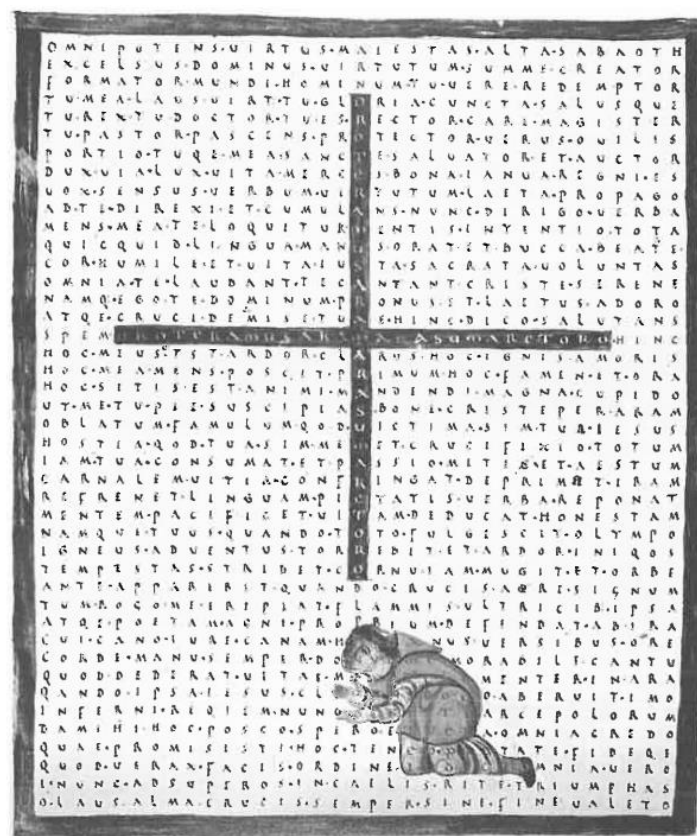
Pasak Elizabeth'os Sears, sunku rasti šaltinių, kuriuose žodžio ir teksto grafikos integralumas būtų įgyvendintas tiksliau ir sumaniau, nei IX a. vienuolio Hrabano Mauro (Hrabanus Maurus) eilėraščių cikle „De laudibus sanctae crucis“ (Sears, 1989: 341). Ciklo eilėraščiai užrašyti stačiakampiais, kurių kiekviena eilutė turi ne vien vienodą, numerologiniais dėsniais grįstą raidžių skaičių, bet ir papildomus tekstinius sluoksnius, perskaitomus centrinėse figūrose. Paskutiniame, 28-ajame ciklo eilėraštyje tokių sluoksnių net trys (20 pav.): didžiajame keturkampyje hegzametru užrašytas eilėraštis, šlovinantis Dievą ir Kryžių, centriname kryžiaus kontūre – palindrominė frazė „meldžiu kryžių ir

³⁸ *Carmen figuratum* būdinga ne vien europietiskajai (Antikos, Viduramžių bei moderniosios poezijos), bet ir turkų, hebrajų, persų, indų ir kinų lyrikai (Ernst, 1986: 9).

³⁹ Atskirdamas figūrinę poeziją nuo giminingų rūšių – kaligramų, emblemų, *Bildgedicht*, avangardinės konkrečiosios poezijos ir mikrografinių pavydžių – jis teigė, kad figūrinė poezija nėra tik tipografinė tekstinė forma ar puošybinis literatūros elementas, bet pasižymi vizualiųjų ir tekstinių parametrų vienviene (Ernst, 1986: 9).

altorių būti per juos išgelbėtu“⁴⁰, o patį autorių reprezentuojančioje suklupusioje figūroje įrašyta: „maldauju tavęs, gailestingasis Kristau, ginti mane per Paskutinįjį Teismą (aut. vert.)“⁴¹. Mauras yra palikęs ir savo eilėraščių paaiškinimus, „Declaratio figurae“, palengvinančius jų interpretaciją. Juose atskleisti ne vien simboliniai, bet ir numerologiniai kodai: pavyzdžiui, 7-ajame ciklo eilėraštyje kryžiaus figūra dengia 276 raides, o šis skaičius, pasak autoriaus, atitinka dienų, kurias Kristus išbuvo Mergelės Marijos iščiose, skaičių (*ibid.*: 342).

Platų figūrinės poezijos raiškos potencialą liudija šios tradicijos tąsa XX amžiuje. Pavyzdžiui, Guillaume'o Apollinaire'o eilėraštyje „La cravete et la monstre“⁴² (1966) (21 pav.) kaklaraiščio ir laikrodžio siluetus formuoja erdvinis žodžių išdėstymas. Priešingai nei Mauro kūryboje, čia nėra matematinių vizualiosios abstrakcijos sprendimų, tačiau, pasak Ernsto, eilėraštis išlaiko *carmen figuratum* tradiciją, nes žodžiai, formuojantys fizinio objekto kontūrą, atlieka mimetinę funkciją (Ernst, 1986: 21)⁴³.



20 pav. Hrabanus Maurus, *De laudibus sanctae crucis*, IX a. Sears 1989: 346, iš cod. 625, fol. 18v. ÖNB, Vienna.

⁴⁰ Originalus tekstas – „Oro te ramus aram ara sumar et oro“ (Sears, 1989: 341).

⁴¹ Originalus tekstas – „Rabanum mement clemens rogo Criste tuere o pie iudicio“ (Sears, 1989 341).

⁴² Iš pranc. k. „Kaklaraištis ir laikrodys“.

⁴³ Taip pat eilėraštyje atpažįstamas Baroko laikotarpio vizualiojoje poezijoje paplitęs laikrodžio (*memento mori*) motyvas. Eilėraštis koduoja ir simbolines prasmes: atitinkamų laikrodžio skaitmenų vietose minima širdis (1), akys (2), ranka (5) etc. (Ernst, 1986: 21)

Susidūrus su tokiais skirtingais *carmen figuratum* atvejais verta paminėti, kad FMK šiame tyrime nebus priskiriamos partitūros, kuriose, analogiškai Apollinaire'o eilėraščio atvejui, vizualusis išdėstymas paremtas ne struktūriniais, bet simboliniais ryšiais, pavyzdžiui, Baude'o Cordier „Belle, bone, sage“ (XIV a.) širdies formos partitūra, atliepianti romantinį baladės tekstą. Čia svarbi tampa Viola'os *et al.* minima vizualiosios abstrakcijos *intencija* arba *požiūrio taškas* („point-of-view“), nuo kurio priklauso, kaip abstrahavimas keičia reprezentaciją, t.y. kurie kūrinio parametrai tampa abstrahavimo medžiaga (Viola *et al.*, 2020: 2–5). FMK atveju



21 pav. Guillaume Apollinaire, *La cravate et la monstre*, 1966. Ernst, 1986:22, iš M. Decaudin, *Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, 3 d., Paris.

abstrahuojamos muzikinės struktūros, o figūrinės poezijos – prasminis turinys. 6 lentelė atskleidžia, kad simbolinės ir mimetinės funkcijų priskyrimas tipinei ar gretutinei funkcijų grupei yra vienintelis abiejų meno rūšių funkcinis nesutapimas⁴⁴. Jo priežastis glūdi šių meno rūšių raiškos priemonių skirtumuose: poezijos pagrindas – žodinis tekstas, kai tuo tarpu muzikinės kompozicijos – muzikiniai parametrai ir jų organizavimo technikos, greta kurių vokalinio teksto ar kūrinio pavadinimo vizualieji simboliai tampa papildoma, kontekstine informacija.

Figūrinė muzikos kompozicija		Figūrinės poezijos rašytinė forma	
Tipinės funkcijos	Gretutinės funkcijos	Tipinės funkcijos	Gretutinės funkcijos
Taikomoji Struktūrinio kodo	Dekoratyvioji Mimetinė Enigmatinė Simbolinė	Taikomoji Struktūrinio kodo Mimetinė Simbolinė	Dekoratyvioji Enigmatinė

6 lentelė. FMK ir figūrinės poezijos funkcijų palyginimas (sud. darbo autorė).

⁴⁴ Tipiniai ir gretutiniai figūrinės muzikos notacijos požymiai išsamiai analizuojami 1.2. poskyryje.

Apžvelgus *carmen figuratum*, *numeri figurati* ir FMK principus, galima išskirti šias jų mąstymo modelių ir raiškos priemonių sąsajas:

- visais minėtais atvejais ryšiai tarp pirminės medžiagos ir vizualiųjų figūrinių jų analogų grįsti efektyvios vizualiosios abstrakcijos metodu, tačiau operuojama skirtingais abstrahavimo objektais: *numeri figurati* atveju tai matematiniai dėsniai ir skaičių santykiai, *carmen figuratum* – teksto prasminis branduolys, o FMK – komponavimo principai;
- abstrahavimo rezultatas visais minėtais atvejais telpa į glaudžią, dažniausiai vieno lapo apimties geometrinę ar realaus objekto kontūrą reprezentuojančią figūrą;
- žvelgiant iš autorių pozicijos, figūrinė skaičių, muzikos, poezijos raiška paremta nuostata, kad muzikos, žodinio teksto ar dėsnių suvokimas veikiant interpretuojamajai regai gali paversti kūrinį įtaigesniu, suprantamesniu, išryškinti jo pamatines idėjas ir praturtinti prasminį turinį platesniais kontekstais.

Apibendrinant, FMK yra muzikinis *numeri figurati* ir *carmina figuratum* ekvivalentas, grįstas analogiškais struktūrinių principų vizualizavimo modeliais. Figūrinės matematinės raiškos, figūrinės poezijos ir FMK triada, vienijama bendro vardiklio – pagrindiniams elementams taikomo vizualiosios abstrakcijos principo – atskleidžia skirtingoms sritims būdingų mąstymo modelių giminingumą, tad FMK, įkūnijama integralioje vieno puslapio apimties partitūroje, tampa ne vien kompozicinių procesų kodu, bet ir plačiame kultūriniame lauke egzistuojančios tradicijos dalimi.

2. VIZUALIEJI IR STRUKTŪRINIAI FIGŪRINIŲ MUZIKOS KOMPOZICIJŲ ASPEKTAI

2.1. Vizualiųjų menų formaliosios analizės kriterijų taikymas FMK tyrime

Ženklo ir garso sąsaja – esminis notaciją charakterizuojantis veiksnys. Kaip buvo aptarta pirmajame skyriuje, kiekvienas notacijos ženklas, ženklų grupė bei jų padėtis partitūroje atlieka savitą, autoriaus numatytą paskirtį. Siekiant analizuoti FMK sąrangos specifiką, reikalingas analizės metodas, tinkamas apibrėžti muzikinių ir vizualiųjų parametrų ryšius. Tam paranki abstrakčiausia vizualiųjų menų analizės metodika, vadinama *formaliąja analize*.

Formalioji analizė laikoma viena gryniausių ir tiksliausių dailėtyros analizės metodikų, kuri skaitytojo sąmonėje neatkuria paveikslo turinio ir neperteikia simbolinių prasmų (Munstenberg, 2009). Formalusis (meninės formos analizės) metodas skiriasi nuo kitų metodų savo objektu: formalioji analizė orientuota ne į kūrinyje pastebimus bendruosius estetinius dėsningumus, bet į „vaizdinę formos sandarą ir jos suvokimą“ (Aleksandravičiūtė, Mickūnaitė, 2012: 17)⁴⁵. Būtent vizualioji forma, o ne kūrinio siužetas ir konkretūs atpažįstami realaus pasaulio objektai šio metodo šalininkams yra tiksliausias dailės kūrinio pažinimo šaltinis. Formaliosios analizės tyrimas prasideda ne nuo turinio, bet nuo „objekto vietos erdvėje, kūrinio kompozicijos, linijinės ir kolorito sąrangos ypatumų, tekstūros ir kitų individualios meninės formos bruožų (*ibid.*: 18). Priešingai nei stilistinė ar istorinė, formalioji analizė siejama vien su akivaizdžiais, nuo interpretacijos nepriklausančiais vizualiaisiais elementais: tašku, linija, forma, figūra, ryškumu, spalva, tekstūra, mase, erdve, apimtimis bei laiku/judėjimu (Barret, 2000: 66). Analizės atsiejimas nuo vizualaus siužeto skatina apžvelgti jos pritaikymo FMN kontekste galimybes.

Ne visi formaliosios dailėtyros analizės kriterijai yra vienodai aktualūs notacijai. Partitūrose nevartojami potėpiai, tekstūrų įvairovė ir kitos tapybos sferai būdingos priemonės,

⁴⁵ Formaliojo dailėtyros metodo pradininku laikomas Heinrichas Wölfflinas (1864-1945), teigęs, kad pirmaeilis dailėtyrininko uždavinys – regimųjų formų analizė (*ibid.*: 21, pagal Kultermann, 1996: 170). Jo svarbiausiame veikle „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst“ (1915) įvardijami opozicijomis grįsti analizės kriterijai: linearumas – tapybiškumas, plokštuma – gylis, formos uždarymas – atvirumas, įvairovė – vienovė, absoliutus aiškumas – l reliatyvus aiškumas (Wölfflin, 1915). Formalioji analizė tapo ypač aktualia abstrakčiosios dailės kontekste. Gamtininko, tapytojo ir dailės istoriko Rogerio Fry'aus (1866–1934) pasiūlytai moderniai formos koncepcijai reikšmingos įtakos turėjo 1910-aisiais jo suorganizuotos parodos „Monet ir postimpresionistai“ kritika: spauda nuvertino šio stiliaus kūrinius už turinio nebuvimą, linijų ir formų žaismo beprasmybę (Mickūnaitė, *ibid.*: 23). Natūralu, kad tokiems kūriniams buvo reikalingas kitoks, nuo turinio atsietas analizės būdas bei publikos pažiūrų plėtimas, tad šiame priešiškaime kontekste Fry'us pasiūlė naują turinio ir formos metaforą: turiniui jis prilygino banalius XIX a. operų tekstus, o formai – jų sudėtingą muzikinę raišką, postimpresionistų dailę pavadindamas „regimąja muzika“ (*ibid.*). Muzikai (laikytai abstrakčiausiu menu) tyrinėti XX a. pradžioje kurtos įvairios formaliosios analizės metodikos (H. Schenker, R. Reti, M. Babbitt *etc.*), pirmenybę skiriančios struktūriniais muzikinių parametrų sąveikos elementams, jų hierarchijai ir vienijantiems principams.

todėl šiame darbe į FMK partitūrų analizę įtraukiami tik notacijoje atpažįstami formaliosios dailėtyros analizės elementai: spalvos, formos, figūros, erdvė bei laikas / judėjimas. Jie valdomi vienovės, įvairovės, balanso, pabrėžimo, fokusavimo taško, derinių, proporcijų, skalių, ritmo ir kontrasto principais (Barret, 2000: 66). Šių principų universalumą įvairių sričių, tarp jų ir muzikos bei dailės, parametrų organizavime liudija Geštalto psichologijos (*Gestalt*) atskleisti dėsningumai⁴⁶. Pasak vieno pagrindinių Geštalto principų (*Gesetz der guten Gestalt / Prägnanz*), kompleksiniai vaizdai smegenyse grupuojami į paprasčiausias suvokimui formas („*Prägnanz*“, *APA Dictionary of Psychology*, 2020). Tiek regimajam, tiek girdimajam suvokimui būdingi tie patys pamatiniai kognityviniai Geštalto principai: pirmo plano-fono, artimumo, panašumo, bendros krypties, paprastumo, užbaigtumo (Hodges, Sebald, 2011)⁴⁷.

Peteris Stebblingas, apibendrindamas Geštalto principus, išskyrė keturis pagrindinius estetinius ir kūrybinius dėsningumus, būdingus skirtingoms meninėms disciplinoms: kontrastą, ritmą, pusiausvyrą ir proporcijas (Stebbling, 2002). Prie jų prijungus minėtuosius pirmo plano-fono, artimumo, panašumo, bendros krypties, paprastumo, užbaigtumo dėsnius, nesunku juose atpažinti didžiąją dalį formaliojoje vizualiųjų menų analizėje išskiriamų principų. Apibendrinant, kognityviniai Geštalto dėsningumai pagrindžia vizualiųjų menų analizės kriterijų tinkamumą partitūrų analizei bei muzikinių parametrų organizacijos tyrimams.

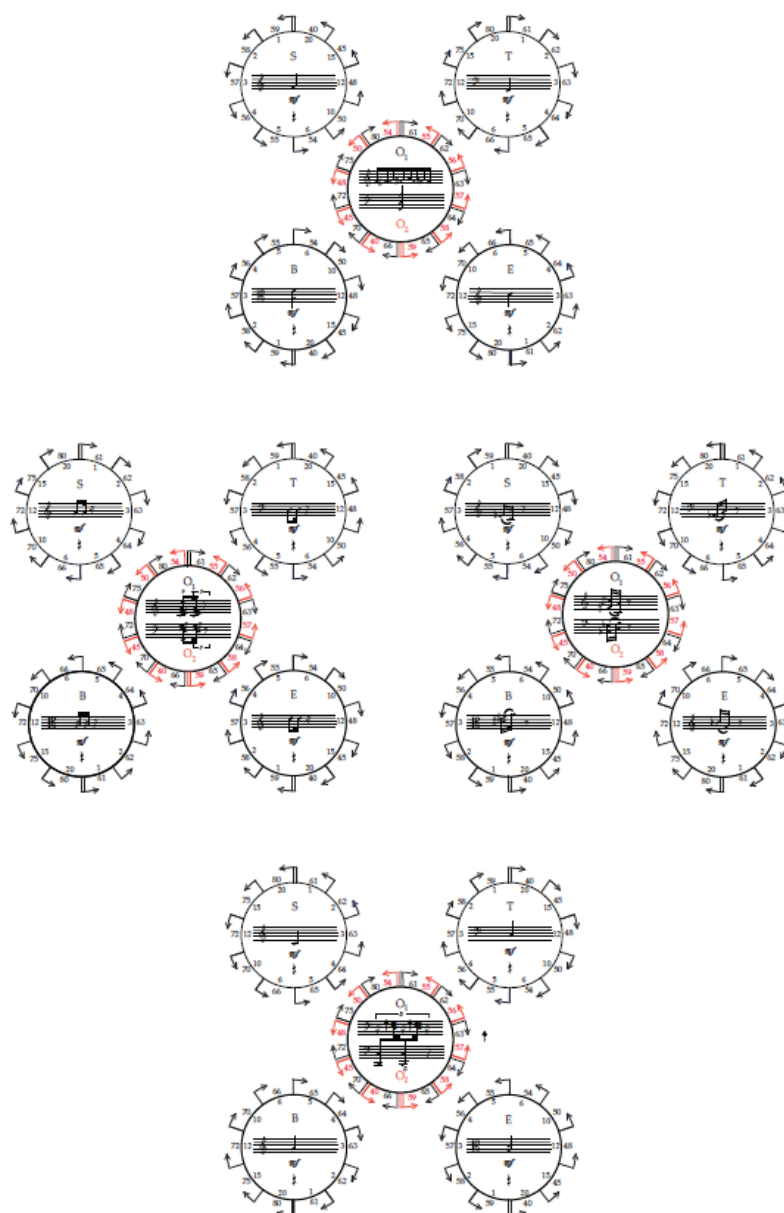
Pasak Rudolfo Arnheimo, kai paveikslas (šio darbo atveju – figūrinė partitūra) matomas pirmą kartą, jis kelia tam tikrų iššūkių, nes reikia pastebėti struktūras, kurios atvestų prie paveikslo (partitūros) prasmės (Anheim, 1982:71). Jei paveikslas reprezentacinis, pirmoji užduotis yra suprasti jo turinį, tačiau kontekstualūs, atpažįstami pavidalai ir scenos priklauso nuo formų ir spalvų išdėstymo, kurie savo grynųjų pavidalų yra abstraktūs, nemimetiniai (*ibid.*). Analogiškai ir figūrinėse partitūrose egzistuoja du pradai: partitūra kaip vizualiųjų komponentų kompozicija bei partitūra kaip vizuali garsų reprezentacija. Formaliosios analizės aspektų veikimą figūrinėse partitūrose iliustruoja Kabelio „Opus Germanum“ (1995) balsui, trombonui, dviem vargonams (8 pėdų principalų registre), anglų ragui ir altui. Kūrinio

⁴⁶ Geštalto psichologija – tai XX a. atsiradusi psichologijos kryptis, teigianti, kad egzistuoja mažiausi nedalomi suvokiniai („*Gestalt psychology*“, *Encyclopaedia Britannica*, 2019).

⁴⁷ Pavydžiui, *artimumo principas* muzikos kontekste pasireiškia klausant garsų, išdėstytų nedideliais intervalais. Juos linkstama priskirti vienai melodinei grupei: 95 % melodijų sudaro mažesni už tercijas intervalai (*ibid.*), kai tuo tarpu regimajame suvokime arti esančios figūros taip pat jungiamos į grupes (Shepard, Levitin, 2002). *Panašumo principas* iliustruoja, kad panašios muzikinės frazės klausantis priskiriamos vienai grupei, pavyzdžiui, variacijose atpažįstama pagrindinė tema. Panašumo dėsnis galioja ir ritmui, tembrui bei kitiems muzikos parametrams (Hodges, Sebald, 2011). Regimajame suvokime vyksta analogiškas procesas – giminingų vizualiųjų parametrų figūros jungiamos į grupes (Shepard, Levitin, 2002).

partitūra yra vieno puslapio apimties, tačiau joje telpa 40 minučių kompozicinė struktūra (keturios dalys, užrašytos keturiose penkių apskritimų sistemose) (22 pav.).

Analogiškai ir figūrinėse partitūrose egzistuoja du pradai: partitūra kaip vizualiųjų komponentų kompozicija bei partitūra kaip vizuali garsų reprezentacija. Formaliosios analizės aspektų veikimą figūrinėse partitūrose iliustruoja Kabelio „Opus Germanum“ (1995) balsui, trombonui, dvejiems vargonams (8 pėdų principalų registre), anglų ragui ir altui. Kūrinio partitūra yra vieno puslapio apimties, tačiau joje telpa 40 minučių kompozicinė struktūra (keturios dalys, užrašytos keturiose penkių apskritimų sistemose) (22 pav.). Apskritimai reprezentuoja instrumentų partijas, centriniai motyvai atliekami remiantis skaitinėmis vertėmis: apskritimų išorėje užrašytas kiekvieno motyvo pakartojimo tempas (atlikimo metu



22 pav. Ričardas Kabelis, *Opus Germanum*, 1995. Skaitmeninė partitūros versija – darbo autorės.

naudojamasi garso takeliais ausinėse), o viduje – ketvirtinės trukmės pauzių skaičius, įvykstantis po kiekvieno pakartojimo. Visi kūrinio parametrai fiksuojami tiksliai, tad partitūra atlieka struktūrinio kodo funkciją: atspindi kompozitoriaus taikomus muzikinės medžiagos organizavimo principus, vizualiai grupuoja atskiras partijas, padalas. Remiantis formaliąja vizualiųjų menų analize, partitūroje išskiriami šie vizualieji elementai:

spalvos: juoda ir raudona;

formas, figūros: konvencionalios europietiškos notacijos elementai, skaitmenys, raidės, geometrinės figūros – apskritimai, kvadratai;

erdvė: dviejų dimensijų;

laikas/judėjimas: priešingų krypčių rodyklės apskritimų išorėje.

FMK savitumas pasireiškia ne izoliuotai tiriant vizualiąsias notacijos savybes, bet atskleidžiant jų santykį su muzikinėmis struktūromis. 7 lentelėje išdėstyti šioje kompozicijoje pastebimi muzikiniai ir vizualieji elementų organizavimo principai, dešiniajame stulpelyje apibendrinant jų sąsają.

Notacijos elementų organizavimo principai	Vizualioji struktūra	Muzikinė struktūra	V–M struktūrų sąsaja
Vienovė	20 vienodo dydžio apskritimų 4 vienodo dydžio kvadrato kontūro grupėse, išdėstytų lygiais tarpais su CWN motyvais centruose.	Kūrinio formos pagrindas: 4 vienodos trukmės dalys (po 10 minučių), sudarytos iš vienodos trukmės partijų, reprezentuojamų apskritimuose.	20 vienodų apskritimų reprezentuoja vienodos trukmės partijas. Išimtis –centriniai vargonų apskritimai, apimantys dvi vargonų partijas.
Balansas	4 grupės po 5 apskritimus išdėstytos centrinės simetrijos principu, rodyklių kryptys simetriškos horizontaliai ir vertikaliai ašims.	Muzikinei struktūrai būdinga simetrija: 4 dalys trunka po 10 minučių, priešingomis tempo kryptimis (lėtėjimo ir greitėjimo) atliekamų partijų įvykiai laike nesutampa, bet baigiasi kartu.	Simetrinis išdėstymas atkartoja simetrinę kūrinio formą, perteikia lygios trukmės ir vienodos sudėties dalis.
Pabrėžimas	Vizualiai pabrėžiami centriniai apskritimai. Juos išryškina raudonos spalvos elementai, abiem kryptimis išdėstytos rodyklės ir tankesnės natos penklinės, lyginant su kitais apskritimais.	Vargonų partija intensyviausia, nes joje daugiausia garsų ir vietoje pauzių – tęsiami garsai, užpildantys visas susidarančias kitų partijų pauzes.	Vargonų partija pabrėžiama tiek grafiškai (centrinė pozicija, spalva) tiek muzikaliai (vargonų partija atliekama be pauzių).
Deriniai (ornamentai, ritmas, proporcijos)	Grafiškai tolygų ritmą lemia apskritimai, išdėstyti vienodais tarpais, vienodų atstumų rodyklės jų išorėje, ir simetrinis, ornamentiškas dalių išdėstymas. Dominuoja	Tempų kaita sisteminga, ornamentiška (11 pav.), formos reguliarumas pasireiškia vienodos trukmės padalomis ir dalimis. Partijų ir dalių trukmės proporcijos nekinta, tempų kaita	Ekvidistancinis principas grafikoje atliepia dalių (po 10 min) ir padalų (po 1 min) trukmių reguliarumą. Elementų

	taisyklingų geometrinių figūrų – apskritimo ir kvadrato – proporcijos.	proporcingai kylanti – krintanti.	išdėstymas neatsispindi tempų kaitos ir garsų aukščių organizavimo principų.
Kontrastas, įvairovė	Grafiškai kontrastuoja raudona ir juoda spalvos, priešingų kryptių rodyklės, tankus (vargonų) ir retas (kitų instrumentų) natų išdėstymas partijos, centrinės ir išorinės partijos.	Muzikinėje struktūroje kontrastuoja greitėjančio ir lėtėjančio tempo fragmentai, trumpi (1-2 garsų) daugelio partijų motyvai ir ilgesni, tirštesni vargonų motyvai, griežtai logiška trukmių struktūra ir intuityviai pasirinkti natų aukščiai. Padalų trukmės vienodumą atsveria vidinė tempų kaita.	Spalvų kontrastas žymi priešingas tempų kaitos kryptis, CWN natų skaičius tiesiogiai perteikia garsų skaičių.
Laikas, kryptis	Partitūroje vienodi elementai ir simetrija kuria statiškumo įspūdį, o krypties rodyklės simbolizuoja apskritimų sukimąsi.	Skirtingi tempai – laiko tėkmės greičio kaitos metafora. Kartu baigiantis padaloms ir dalims sukurama šių pokyčių pusiausvyra.	Krypties rodyklės žymi tempų kaitos kryptį, tempų kaita perteikiama skaičiais, bet ne atstumų tarp elementų proporcijomis.
Skalės	Grafinių objektų erdviniam išdėstymui bei dydžiams kaita nebūdinga. Skalės principu (kylančia ir krintančia seka) išdėstyti tempų ir pauzių skaičiai išorinėje ir vidinėje apskritimų dalyse.	Daugėjant ir tankėjant garsų aukščių, kiekvienoje dalyje virštonių samplaikų intensyvumas laipsniškai stiprėja. Elementų pasikartojimo dažnis (tempai) laipsniškai didėja-mažėja.	Skaičių sekos kilimas – leidimasis atitinka muzikinių įvykių dažnio pokyčius.

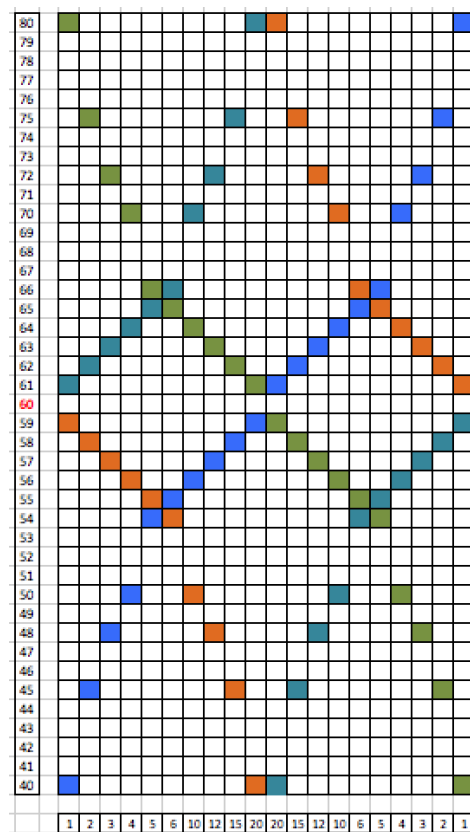
7 lentelė. Ričardo Kabelio *Opus Germanum* (1995) muzikinių ir vizualiųjų struktūrų lyginamoji lentelė (sud. darbo autorė).

Lentelėje išdėstyti „Opus Germanum“ požymiai patvirtina prielaidą, kad muzikinės struktūros principai savitai siejasi su vizualiaisiais partitūros parametrais. Elementų dydžių, proporcijų ir padėties erdvėje sprendimai integralūs padalų ir dalių trukmės parametrams, spalvos padeda atpažinti priešingas tempo kryptis, o tonų aukščiai, nevienijami griežtos sistemos, partitūroje užrašyti įprasta CWN notacija, tad iškyla klausimas, ar struktūrinei kūrinio reprezentacijai melodinių motyvų įrėminimas pasirinktas tikslingai. Apskritimo forma senojoje muzikoje buvo užrašomi begaliniai kanonai, pagrindinis apskritimo notacijoje vartojimo motyvas – ciklinis, uždaras judėjimas, todėl apskritimas tam tikra prasme atstoja reprizos ženklą (žr. 2.2.1.). Šio kūrinio atveju apskritimo išorėje užrašyti tempai taikomi po vieną kartą, tad ciklinis procesas nevyksta. Visgi apskritimas leidžia suprasti tempų kaitą kaip nenutrūkstamą tolygų procesą (23 pav.). Palyginimui, pasitelkus kvadrato ar trikampio formas jų kraštinės suponuotų vizualų tridalį ar keturdalį medžiagos skirstymą, neatitinkantį esamos muzikinės medžiagos. Pasirinkus tempų kaitą užrašyti

lineariai, šių klaidingų asociacijų būtų išvengta, tačiau būtų prarastas partitūros glaustumas ir paveiksliskumas.

Ištyrinėjus vizualiuosius ir garsinius šio kūrinio kompozicinius parametrus aiškėja, kad figūrinės partitūros sumanymas paremtas siekiu vizualiai perteikti kūrinio partijų homogeniškumą, pabrėžti atskirų dalių ritmines analogijas, vargonų partijos svarbą bei muzikinės medžiagos generatyvumą.

Formaliosios vizualiųjų menų analizės elementai ir jų sąveikos principai, perkelti į FMK tyrinėjimo lauką, leidžia į integralią partitūrą pažvelgti ne vien kaip į kūrinio visuminį kodą, bet ir pagrįsti atskirų vizualiųjų komponentų giminingumą muzikinėms struktūroms. Tokiu būdu pastebimi ir įvardijami komponavimo technikas vizualiai atitinkantys notacijos sprendimai bei identifikuojami dekoratyvieji, su muzikinėmis struktūromis nesusiję vizualieji partitūros aspektai.



23 pav. Kabelio *Opus Germanum* (1995) tempų kaitos schema. Kompozitoriaus asmeninis archyvas.

2.2. FMK muzikinių parametrų organizavimo technikos

2.2.1. Figūrinio kanono ištakos ir atmainos

Poskyryje „Figūrinė muzikos notacija kaip komponavimo įrankis“ (1.3.2.) atskleistas glaudus notacijos ir komponavimo metodų ryšys skatina tyrinėti, kokiomis komponavimo technikomis kuriamos kompozicijos yra / gali būti užrašomos figūrine notacija. Įvairių FMK komponavimo technikų tyrimas leidžia geriau suprasti struktūrinius šių kompozicijų aspektus ir jų autorių kompozicinį mąstymą.

Ankstystviausia FMK partitūrose sutinkama komponavimo technika yra kanonas. Jo istorijoje išlikę daug paslapčių. Iki XVI a. sąvoka „kanonas“ buvo vartojama ne komponavimo technikai, bet žodiniam jo atlikimo paaiškinimui – taisyklei – apibrėžti⁴⁸ (Huck, 1955:7 iš Sachs, 1999: 13–16). Tokios taisyklės dažniausiai apibūdindavo logines operacijas, kuriomis remiantis iš vieno partitūros balso išvedami kiti. Labiausiai paplitusi

⁴⁸ *Canon est regula voluntatem compositoris, sub obscuritate quadam ostendens* (iš lot. k. kanonas – tai taisyklė, atskleidžianti kompozitoriaus sumanymą netiesioginiu būdu) („Canon“ Tinctoris, 1472–75).

kanono rūšis buvo griežtasis kanonas, tad ilgainiui būtent šia technika paremta polifoninė dviejų ar daugiau balsų faktūra tapo vadinama kanonu („Canon (i)“, Mann *et al.*, *Grove music online*, 2001). Trūkstantį grandį tarp abiejų kanono sampratų užpildo XVII a. teoretiko Christopherio Simpsono (1602/1606–1669) teiginiai iš „Muzikos praktikos vadovėlio“: „Kanonas yra nuosaiki ir griežtai apribota fuga, kurioje sekančiosios partijos turi preziciškai kartoti vedančiosios partijos tonus, kylančius ir krintančius jos laipsnius. Ji vadinama kanonu todėl, kad yra paremta griežtomis taisyklėmis“ (Simpson, 1667:146). Šiame skyriuje kanono sąvoka bus vartojama kompozicinės technikos prasme ir jos apraiškos tyrinėjamos santykio su vizualiąja raiška aspektu.

XIV–XVI a. teoretikų traktatuose sutinkama įvairių bandymų apibrėžti kanonu grįstas komponavimo technikas. Įprastai jiems buvo taikomi simboliniai, metaforiški pavadinimai, muzikos istoriko Oliverio Hucko (g. 1969) išskirti į du modelius: pirmasis apima pavadinimus, ženklinančius judėjimą ratu ar rato sukimąsi (*rotulum / radel / rondellus*⁴⁹), antrasis – perteikiančius vijimąsi (įprastai medžioklę, rečiau – žvejybą) (*caccia / chace / katschetum / fuga*⁵⁰) (Huck, 1955: 9). Visi jie apibrėžiami kaip stiliai (Lord, 2008: 70) arba formos (Apel, 1972: 117)⁵¹. Gryniausius šių modelių pavidalus atstovauja žiedinis kanonas, kuriame vienu metu skirtinguose balsuose skamba visi melodijos segmentai, (rato atvejis) ir vienakryptis kanonas su fiksuota pabaiga, kurio balsai kiekvieną melodijos segmentą atlieka tik po kartą (vijimosi atvejis) (*ibid.*: 7). Senovės teoretikų tekstuose nėra nubrėžiama aiški abiejų sąvokų riba, pavyzdžiui, kūriniai, Walterio Odingtono (XIV a.)⁵² apibūdinti kaip *rondellus*, panašaus laikotarpio italų anonimo traktate „Capitulum de vocibus applicantis verbis“ vadinami *caccia*, tad, pasak Hucko, šios sąvokos buvo suprantamos ne kaip griežti kompozicinių technikų apibrėžimai, bet kaip kūrybinės metaforos (*ibid.*: 8). Muzikinių technikų metaforiškas sąlytis su realistiniais vaizdiniais (ratas, medžioklė *etc.*) lėmė ir panašios tematikos tekstų paplitimą.⁵³ Viršutiniai *caccia* balsai įprastai atlikdavo medžioklinės tematikos tekstą, apatinė partija žymėjo instrumentinį pritarimą (Lord, 2008:

⁴⁹ Rondinių formų esmė – medžiagos kartojimas. *Rondellus* išsivystė iš XIII a. balsų kryžiovimo technikos, kuomet lygios tesitūros balsai atlikdavo kiekvienas savo partiją, o tuomet jomis pasikeisdavo. („Rondellus“, Sanders, E. *Grove Music Online*, 2001). XIV–XV a. kartojimo principas apėmė ne vien balsus, bet ir muzikines padalas, atsirado dainos ir poezijos forma *rondeau* (*roundelay/rondet*) su būdinga I-II-I-I-II-I-II posmine struktūra („Rondeau (i)“, Wilkins, N. *Grove Music Online*, 2001).

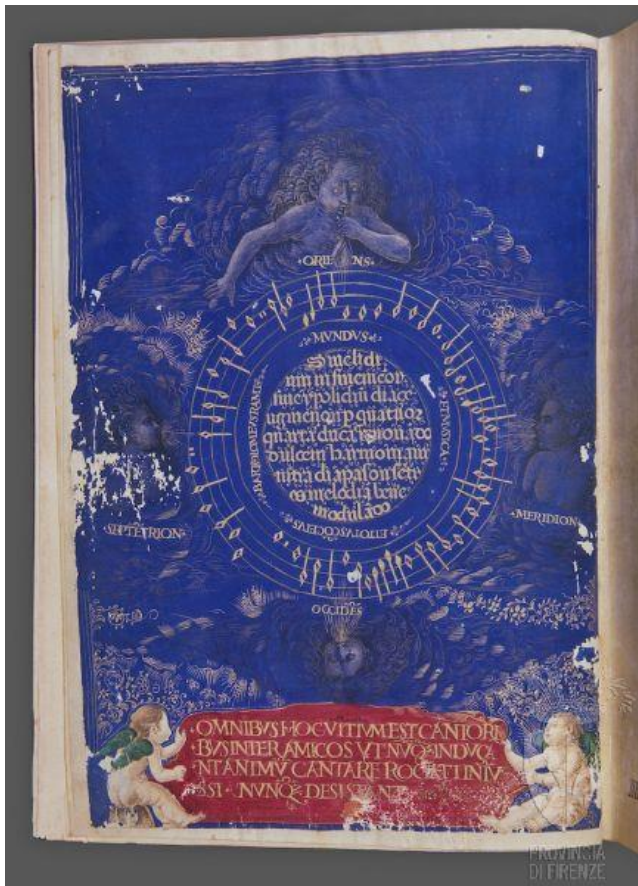
⁵⁰ *Caccia* Italijoje buvo vadinami tribalsiai kūriniai (du balsai atlikdavo griežtą kanoną, trečiasis – savarankišką melodinį pritarimą) su medžioklinės tematikos tekstu. *Caccia* su rondinėmis formomis sieja unisoninio kanono taikymas bei tipiniai *ritornello* (grįžtančio teksto ar melodijos) elementai (Lord, 2008:71) *Fugue* (lot. *fugere* – pabėgti) samprata XIV a. buvo analogiška *caccia*, vėliau įgavo imitacinės polifonijos požymių, o XVIII a. tapo savarankišku žanru („Fuga“, „Fugue“, Walker, P. *Grove Music Online*, 2001).

⁵¹ Apel, Willi. *Harward Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harward University Press, 1972.

⁵² Walteris Odingtonas – XIV a. pradžios anglų muzikos teoretikas ir mokslininkas („Odington, Walter“, Hammond, F., *Grove music online* (2001). Prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.20252>

⁵³ Pasak Willi Apelio, nors kūriniuose dažniausiai sąveikauja muzikinė kanoninė „medžioklė“ ir medžioklės tematikos tekstas, *caccia* labiau apibrėžia muzikinę raišką negu žodinio teksto specifiką. Madrigalinis tekstas *caccia* muzikinėje raiškoje (t.v. kanoniniai madrigalai) šiuo atveju taip pat priskiriami *caccia* kategorijai (Apel, 1970:118).

71). Pavyzdžiui, *caccia* „Or Qua Compagni“ (1350) tekste skamba medžioklės šūkiai: „Šen, draugai, šen, džiugiai, greičiau kvieskite šunis! Lokite, juodi nasrai! [...] Atrodo, matau gemzę“ (aut. vert.)^{54/55}. Kūriniuose aptinkama ir tiesioginių rato metaforų, vienas tokių pavyzdžių – Guillaume de Machault kūrinys „Lay de comfort“ („Paguodos lė“) (XIV a.)⁵⁶. Šis kūrinys grįstas Likimo rato simboliu (Huck, *ibid.*: 15). Kiekviena iš dvylikos teksto apie likimo deivę Fortūną eilučių formuoja atskirą žiedinį kanoną, skaičius 12 simbolizuoja 12 mėnesių metų ratą, 12 valandų laiko ciklą, o kiekviename rate yra po 8 segmentus (Fortūnos rato simbolis dažnai centre padalintas į 8 dalis) (*ibid.*)⁵⁷. Platus simbolinis kūrinio kontekstas



24 pav. Bartolomeus Ramis de Pareia. *Mundus et musica et totous concentus*. XV a. pab. Florentine Codex: Florence, Bib., Naz. Cent., Banco Raro 229 (Magliabecchiana XIX, 59).

patvirtina kompozitoriaus teikiamą reikšmę vizualiosioms metaforoms: nors partitūra užrašyta lineariai, metaforos šiuo atveju atpažįstamos tiek menamame kanono rate, tiek struktūros atkartotuose Fortūnos numerologiniuose koduose.

Pavadinimuose ir muzikinėse formose pastebimos vizualiosios metaforos inspiravo naują notacijos raiškos lygmenį – kompozicijų užrašymą nelineariuose figūriniuose partitūrose. Tikėtina, kad kanono technika paremtų kūrinių vizualiosios asociacijos dėsningai peraugo į erdvinį muzikinių ženklų išdėstymą, inspiruodamos figūrinių kanonų atsiradimą. Kaip pastebėjo Schiltz, didžiąją jų dalį sudaro begaliniai (*perpetual*), o mažesnę – retrogradiniai ir *canon per tonos*, t. v. spiraliniai kanonai.

⁵⁴ Gemzė – laukinė ožka (*Rupicapra rupicapra*).

⁵⁵ *Codex Rosi*, Roma, Vatikano bibl. Originalus tekstas: *O qua compagni qua cum gran piacere chiamat'i chan qua tosto. Bocha negra toy toy, bianco pelo (...)* (Apel, 1970:512).

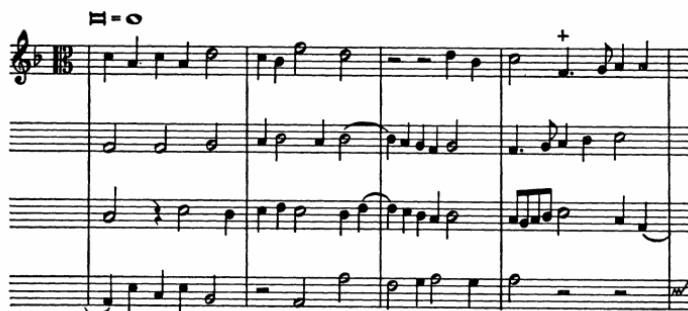
⁵⁶ Lė (*Lay, Lai*) – viena sudėtingiausių lyrikos formų, sudaryta iš dvylikos įvairaus ir gretimose eilutėse nesikartojančio ilgio ir metro eilučių. Viduramžiais taikyta vokalinei muzikai.

⁵⁷ Skaičius 8 laikomas pranašišku, likimo skaičiumi („number symbolism“, Stewart, *Encyclopaedia Britannica*, 2019). Babilono kultūroje tikėta 8 dangaus sferomis (aštuntoji priklausė dievams), tad aštuonetas įgavo rojų astronominių prasmę (*ibid.*). Šis skaičius Antikoje simbolizavo kosminę darną, harmoniją, išskiriami aštuoni astronominiai ratai, aštuonios žvaigždžių sferos (Povilionienė, Daunoravičienė, 2006:558). Tam turėjo įtakos jo ypatingos matematinės savybės: aštuonetas, septintasis Fibonacci sekos skaičius, sudarytas iš dviejų ketvertų (pitagoriečiams 4 – tobuliausias skaičius, reprezentuojantis pasaulio tvarką). Jis yra ir dvejetainio kubinė išraiška, o iš kiekvieno nelyginio skaičiaus kvadrato atėmus vienetą visuomet gaunamas aštuonetas dalus skaičius (pvz.: $5 \times 5 = 25$, $25 - 1 = 24$, $24/8 = 3$) (Stewart, *ibid.*). Budistų kultūroje Fortūnos ratui analogiškas simbolis atitinka tauriojo aštuonlėpčio kelio (rato su aštuoniais stipiniais – aštuoniomis dorybėmis) simbolį (Bachelor, 2010: 32).

(Schilz, 2015: 281). Toliau aptariami charakteringi kanono technikos atvejai senosiose figūrinėse partitūrose bei jų transformacijos šiuolaikinių kompozitorių kūryboje.

Begalinis kanonas – pirmoji ir dažniausia FMK sutinkama kanono rūšis. Ją iliustruoja muzikos teoretiko ir kompozitoriaus Bartholomeus Ramis de Pareia (1440–?) keturių balsų kanonas „Mundus et musica et totus concentus“ (XV a. pab.) (24 pav.), laikomas vieninteliu išlikusiu jo kūrybos pavyzdžiu („Ramis, de Pareia, Bartolomeus“, Dean, *Grove Music Online*, 2001).

Kompozicija užrašyta baltąja menzūrine notacija (šiuolaikinės transkripcijos fragmentas pateiktas 25 pav.). Apskritimo formos partitūros vidurinėje dalyje pagal laikrodžio rodyklę išdėstytas motto: „Mundus et musica et totus



25 pav. Bartolomeus Ramis de Pareia, *Mundus et musica et totus concentus*, XV a. pab. Melodijos dalijimas į keturias lygias dalis. Seay, 1956:195.

concentus. Bartolomeus Rami.“ Centre pateiktas atlikimo paaiškinimas: padalinti melodiją į keturis balsus taip, kad oktavos ribose jie sudarytų „malonią harmoniją“ lydinėje arba miksolydinėje dermėje (si bemolis vartojamas pasirinktinai⁵⁸) (*ibid.*). Įrašas apačioje ironiškai perteikia begalinio kanono principą: „visų atlikėjų problema yra tai, kad draugams paprašius padainuoti jie niekuomet nedrįsta, o neprašyti – negali sustoti“⁵⁹.

S i m b o l i n ė i r d e k o r a t y v i o j i f u n k c i j o s. Figūrinės notacijos subordinuota simbolinė funkcija šiame kūrinyje pasireiškia apskritimo formos penklinės simbolinėmis reikšmėmis: Viduramžių estetikoje apskritimas simbolizavo dieviškąją tvarką, pasaulio harmoniją bei begalybę. Šią idėją papildė ir dekoratyviosios funkcijos elementai: keturbalsės kompozicijos grafinis pavidalas reprezentuoja keturis vėjus, pučiančius į figūros centrą ties balsų įstojimais. Jų pavadinimai (*Oriens, Meridion, Occidens, Septentrion*) nuo viršaus išdėstyti pagal laikrodžio rodyklę (Seay, 1956: 194). Ketvertas – dažnai gamtos dėsniuose pastebimas skaičius (keturi metų laikai, keturios mėnulio fazės, keturios pasaulio šalys *etc.*), tad neatsitiktinai krikščioniškoje simbolikoje ketvertas – Žemės simbolis („Po to aš regėjau keturis angelus, stovinčius keturiuose žemės kampuose, laikančius keturis žemės vėjus, kad vėjas nepūstų nei žemėje, nei jūroje, nei į medžius“ (APR. 7:1). Iš tuo laikotarpiu klestėjusios Alchemijos kultūros (XIII–XVIII a.) yra kilęs ir žinomas opozicijų kvadratas – keturi elementai ir jų savybių ryšiai (Opsopaus, 1995). Vėjų apsuptas penklinis apskritimas

⁵⁸ Originalus tekstas: *Sive lidium in sinemenon sive ypolidium dizaugmenon per quatuor quartas ducas renovando dulcem harmoniam intra diapason senties melodiam bene modulando* (Seay, 1956: 194).

⁵⁹ Originalus tekstas: *Omnibus hoc vitium est cantoribus inter amicos ut numquam inducant animum cantare rogati, ini- ussi numquam desistan.* (Seay, 1956: 194).

įgauna Žemės rutulio metaforą, darnoje suvienijančią žemiškąjį ir muzikinį pasaulius („totus concentus“).

S t r u k t ū r i n i o k o d o f u n k c i j a. Vizualiųjų ir muzikinių parametrų koreliaciją, būdingą struktūrinio kodo funkcijai, Ramio kanone padeda atpažinti praėjusiame skyriuje aptarti formaliosios vizualiųjų elementų analizės kriterijai. Jais remiantis muzikinių ir vizualiųjų struktūrų sąsajos diferencijuojamos atskirais aspektais.

Vienovės principas: Struktūrinę šio kūrinio vienovę liudija partitūros užrašymas reduktyviu pavidalu, pažymint tik vieną balsą ir kitų trijų balsų įstojimo vietas bei ciklinė begalinio kanono forma. Vizualiai begalinį kanoną atitinkanti taisyklinga apskritimo figūra sujungia muzikinę medžiagą į nenutrūkstamą tėkmę, o organizuotas simetrinis elementų išdėstymas žymi lygius kanono balsų įstojimų tarpus.

Balanso principas. Vizualų balansą perteikia partitūros objektų (apskritimo, teksto ir vėjų)

centrinė simetrija. Šis principas tiesiogiai siejasi su nekintama kanono medžiaga bei vienodai tarpusavyje nutolusiais balsų įstojimais.

Pabrėžimo principas. Centrinės simetrijos objektuose žvilgsnis natūraliai krypta į centrą. „Mundus et musica et totus concentus“ partitūroje šią svarbią vietą užima atlikimo principo paaiškinimas, o visa muzikinė medžiaga lygiavertiškai išdėstyta aplink ją. Šis principas liudija visų kanono balsų ir elementų tolygią svarbą kompozicijoje.

Derinių principas. Proporcijas kuria vėjų ir balsų įstojimų išdėstymas vienodais intervalais.

Vizuali skirtingos paskirties informacija

(žodinis paaiškinimas, natos, iliustracijos) išdėstytos atskiromis geometrinėmis grupėmis, pabrėžiant kiekvieno jų savarankiškas funkcijas.

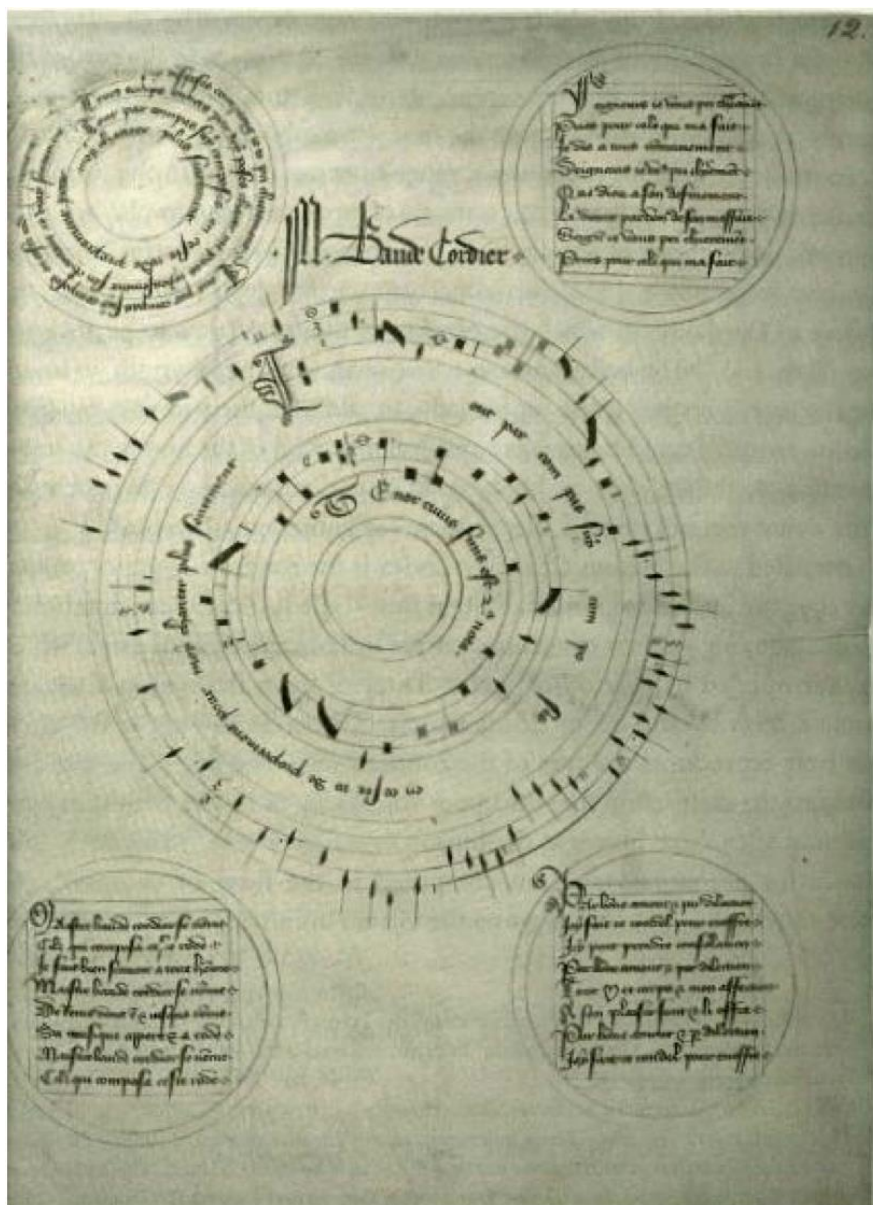
Laiko, krypties principai. Apskritimo formos penklinė ir pabaigos nenurodymas Ramio kanone rodo ciklinį, neapibėžtos trukmės kūrinio muzikinį laiką. Kanono pradžią žymi muzikinio rakto simbolis, o atlikimo kryptis nustatoma remiantis giminingų partitūrų užrašymo principais. Kanono pradžia yra apskritimo viršuje ir, tikėtina, prasideda į dešinę (tokia kryptis notacijoje yra įprasčiausia). Apie netipinį ženklų skaitymą prieš laikrodžio rodyklę partitūrose įspėjama tam tikromis užuominomis, pavyzdžiui, anonimo „Miraris Mundum“ (1569) centrinėje dalyje pateikta vėžio iliustracija su palindrominiu *g-a-b-a-g*



26 pav. Anonimas, *Miraris Mundum*, 1569 (fragmentas). Schiltz, 2015: 293, iš Prague: Strahov Library, DR I 21, 307 p.

motyvu ir tekstu „Cancer cancrisat“ („vėžys eina atbulai“), užrašytu iš kairės į dešinę (26 pav.). Apskritimo formos penklinėje tekstas bei menzūros ženklas čia taip pat užrašyti priešinga kryptimi. Šie ženklai parodo, jog partija atliekama prieš laikrodžio rodyklę. (Schiltz, 2015: 294–295). Panašių nuorodų nebuvimas Ramio kanone suponuoja išvadą, kad jame išlaikyta kairės-dešinės dėstymo kryptis.

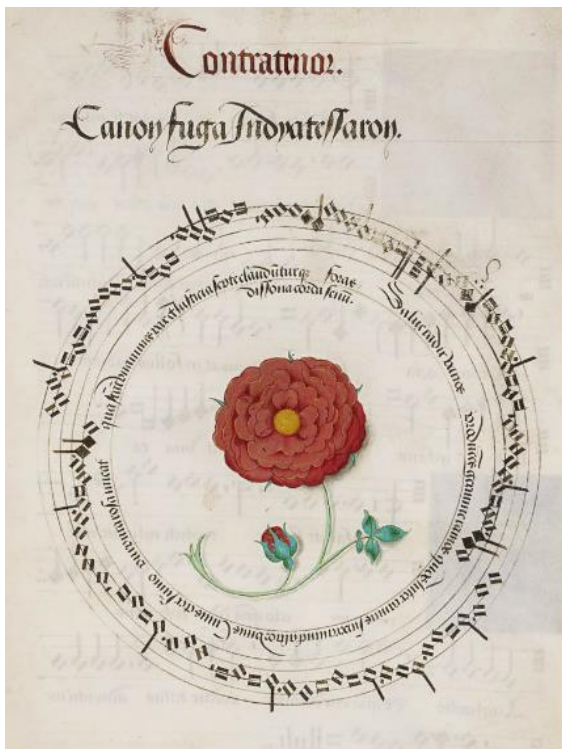
Dar vienas charakteringas begalinio kanono pavyzdys: Cordier *rondò* „Tout par compas suy composés“ („Aš sukurtas kaip kompasas“) iš XIV a. pab. „Chantilly“ kodekso (27 pav.). Partitūrą sudaro dvi apskritimo kontūro penklinės bei keturi išoriniai apskritimai su paaiškinimais: trys iš jų įrėmina tekstus apie autorių, o viršutiniame kairiajame pateiktas kūrinio tekstas ir atlikimo taisyklė, nurodanti kanono balsams įstoti unisonu kas trys *breves*.



27 pav. Baude Cordier, *Tout par compas suy composés*, Chantilly codex, XIV a. Schiltz, 2015:280 iš Giraudon /Bridgeman Art Library, Chantilly, Musee Condé, Ms.564, f.12.

(Schiltz, 2015: 279). Šio kūrinio atveju svarbus ir fizinis atlikėjų veiksmas – partitūros sukimas aplink savo ašį, vizualiosiomis priemonėmis papildantis pradžios tekstą – „aš sukurtas kaip kompasas“. Partitūros sukimas – išraiškingas judesys ne vien atlikėjams, bet ir klausytojams: notacijoje regimą apskritimą kompozitorius perkelia į atlikėjų rankų judesius, paversdamas kūrinio principą iš dalies suvokiamu ir klausytojams.

Aptartų kūrinių vizualiųjų ir muzikinių parametrų sąveika atskleidė, kad begalinių kanonų struktūra yra nesudėtinga, bet integrali: apskritimo kontūro partitūrose atliepiama begalinio kanono principo esmė – tikslus melodijos kartojimas visuose balsuose ir ciklinė forma be apibrėžtos pabaigos. Begalinis kanonas – pirmoji figūrinė struktūra – paskatino vis sudėtingesnių figūrinių sprendimų paieškas. Jų pavyzdžiai tęsia šios temos tyrinėjimą.



28 pav. Anonimas, *Salve Radix*, 1516. British Library of London, Pl. 8.1, Royal MS 11 E.XI.

partitūros bruožai atskleidžia šio notacijos pavyzdžio vizualiosios ir struktūrinės raiškos integralumą.

D e k o r a t y v i o j i f u n k c i j a. Žiedinės partitūros centre pavaizduota rožė yra dekoratyvusis, su atlikimu tiesiogiai nesusijęs partitūros grafinis elementas, tačiau kontekstas

Žiedinėmis partitūromis

Viduramžiais ir Renesanse buvo užrašomi ne vien begaliniai kanonai, bet ir sudėtingesnės kanono atmainos. Viena jų – *spiralinis kanonas*, grįstas kintamos alteracijos principu. Vienas istoriškai įdomiausių pavyzdžių – anonimo dvigubas kanonas „*Salve radix*“ (1516) iš rinkinio, dedikuoto Anglijos karaliui Henry VIII, bei 30 metų lauktam jo susitikimui su seserimis Mary ir Margaret (Dumitrescu, 2007: 193). Kanonas užrašytas dviejose žiedinėse partitūrose (viena jų – 28 pav.), kiekvienoje žymint po du balsus, įstojančius kvartos intervalu po dviejų *semibreves*. Kitaip nei anksčiau aptartoje begalinio kanono žiedinėje partitūroje, čia aiškiai pažymėta tiek atlikimo pradžia (menzūros simbolis *tempus imperfectum diminutum*, raktai), tiek pabaiga (du brūkšniai). Toliau apžvelgiami funkciniai

atskleidžia, kad jis ne vien puošia partitūrą: rožė kaip Tudorų dinastijos⁶⁰ simbolis pabrėžia kūrinio dedikaciją. Rožės motyvas kartojasi ir kitame knygos alegoriniame piešinyje, kuriame pavaizduotas iš tvirtovės išaukęs krūmas su žydinčiu karūna papuoštu rožės žiedu viduryje (karaliaus simbolis) bei medetkos ir ramunės žiedais (angl. „marigold“ ir „marguerite“ – aliuzija į karaliaus seserų vardus) (*ibid.*: 144).

S i m b o l i n ė f u n k c i j a. Simbolinę funkciją kūrinyje atlieka apskritimo kontūru išdėstyta penklinė bei gėlės žiedo ir karūnos – valdžios simbolio – formos, taip pat artimos apskritimui. Uždara grafinė sistema siejasi su kūrinio tekstu, kuriame minima Taikos ir Teisingumo darna (Anglija), užsklęsta nuo „nederančių senų širdžių“ („dissona corda senum“) – priešiškų valstybių (*ibid.*).

S t r u k t ū r i n i o k o d o f u n k c i j a. Theodoras Dumitrescu straipsnyje „Constructing a Canonic Pitch Spiral“ (2007) analizuoja šio kūrinio sąrangą ir komponavimo principus. Siekdamas dvigubame kanone išvengti disonansų, kompozitorius laikėsi ribotų to meto balsovados taisyklių, lėmusių nedaug diferencijuotas tonų rekombinacijas: kūrinyje vartojamos tipinės kadencijų formulės, melodijose tonai nekeičiami dažniau nei kas vieną *breves*, kontratenoro ir soprano balsai kanonu juda sekundų, tercijų, kvartų intervalais aukštyn arba žemyn, o boso ir tenoro – tik kvarta aukštyn, sekunda aukštyn arba kvinta žemyn. (*ibid.*: 151). Pastebėjęs, kad netaikant papildomų alteracijų kūrinyje atsiranda nepageidaujamų disonansų, Dumitrescu pritaikė Karolio Bergerio suformuluotą intervalų sprendimo taisyklę⁶¹ ir notaciją interpretavo kaip judėjimą kvintų ratu heksachordinėmis dėmelėmis laipsniškai pridėdant po vieną bemolį (B ♭ - E ♭ - A ♭ - D ♭ *etc.*) (*ibid.*: 157). Ši sistema leido išvengti disonansų nepažeidžiant pagrindinių kontrapunkto principų. Formaliosios analizės apsectai patvirtina bendrą struktūrinę muzikinės ir vizualiosios medžiagos logiką.

Vienovės, balanso principai. Dumitrescu pastebėjo ir palindrominę kūrinio padalų struktūrą ABCB‘A‘, ji simboliškai susijusi su partitūros centrine simetrija – grafinis penklinės pradžios ir pabaigos sujungimas sutampa su garsinės medžiagos apgręžimu.

Derinių, pabrėžimo principai. Pilną kūrinio partitūrą sudaro du vienodo dydžio apskritimai, atitinkantys vienodos trukmės partijas. Vizualiai partitūroje pabrėžiami ne tam tikri muzikiniai elementai, bet Tudorų dinastijos simbolis – rožė – apskritimo centre. Tuo tarpu muzikinė medžiaga, kaip ir Ramio partitūroje, išdėstyta apskritimuose vienodo dydžio natomis, liudijant visų balsų lygiavertiškumą.

⁶⁰ Tudorų dinastija pradėta karaliaus Henry VIII-ojo tėvo, Henry VII-ojo. Dinastija valdė Angliją 1485-1603 metais, turėjo penkis monarchus („House of Tudor“ *Encyclopaedia Britannica*).

⁶¹ Potencialiai klaidingi tobulieji konsonansai paverčiami tobulaisiais pustomiu pažeminant vieną iš balsų. Bergen, Karol. *Musica ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 80-4, 115-18.

Laiko, krypties principai. Apskritimo figūrą galima interpretuoti dvejopai: kaip statiską arba kaip žiedinį judėjimą perteikiančią formą. Kūrinys gali būti atliekamas dviem variantais: keturbalsiu dvigubu kanonu per kvartą arba spiraliniu kanonu (Schilz, 2005: 283). Apskritimas yra spiralės projekcija, tad partitūros forma susijusi su abiem atlikimo būdais.

T a i k o m o j i f u n k c i j a. Nepaisant komplikotos šiuolaikinės notacijos, spiralinis kanonas to meto išsilavinusiems atlikėjams nebuvo neįveikiamas, nes jie gerai išmanė Gvido Aretiečio (991/992–~1033) heksachordų sistemą. Šiame modelyje visi dainavimo diapazono tonai nuo g iki E2 paskirstyti šešiagarsėmis dermėmis – heksachordais, tarp kurių trečio ir ketvirto laipsnio visada yra pustonio intervalas. Taikant įprastas alteravimo taisykles kiekvieno naujo bemolio įvedimas apibrėždavo gretimų dermės garsus: pustonį žemyn, didžiąją sekundą ir didžiąją terciją aukštyn (*ibid.*: 159). Galima spėlioti, kad atlikimui egzistavo kita, mnemoninių sprendimų nereikalaujanti notacija, tačiau atsižvelgiant į aptariamam laikotarpiui charakteringą alegorijų ir mįslių paplitimą mene bei ypatingą „Salve Radix“ paskirtį, neatmetama galimybė, jog ši notacija buvo skirta ir atlikimui.

Spiralinio kanono samprata „Salve Radix“ partitūroje buvo realizuota kaip dermių spiralė, tačiau sutinkama ir atvejų, kuomet spiralės principas atskleidžiamas transponuojant melodinius motyvus. Toks principas dar vadinamas transponuojančiu kanonu, arba *canon per tonos*. Tarp gausybės kitų kanono technikos variantų ši kanono rūšis sutinkama ir Mažulio kūryboje, vienas ją iliustruojančių pavyzdžių – begalinis spiralinis kanonas keturiems lygiams balsams „Apstulbusi akis prarado amą“ (1985) (29 pav.). Šis kūrinys ženklina kompozitoriaus savarankiško kūrybinio periodo pradžią. Tai pirmoji jo figūrinė partitūra, po kurios sekė dar penkios – „Čiauškanti mašina“ (1986), „Miegas“ (1988), „Dragma“ (1995), „Sybilla“ (1996), „Puja“ (2004). Apibūdindamas šį kanoną, Mažulis prisimena: „tai buvo vienas iš pirmųjų mano kūrybinių darbų, kurį atlikdamas aiškiai pajutau, kad pavyko apčiuopti kažką savito, originalaus. Tuo pačiu pasijutau išsilaisvinęs nuo „privalomo“ medžiagos plėtojimo, grindžiamo man nepriimtinais kontrastais ir konfliktais“ (Mažulis, interviu 1 pried.). Muzikinės medžiagos organizavimo galimybės, sąveikaujančios su notacijos elementų išdėstymu, teikė alternatyvą „šostakovičiškai“ dramaturgijai, „kuri buvo nepamainomas tuometinių kompozicijos studijų leitmotyvas.“ (*ibid.*).

Pasak Mažulio, jo kompozicijos dėstytojas, ilgametis tuometinės Lietuvos konservatorijos profesorius Julius Juzeliūnas (1916–2001) mėgdavo sakyti, kad „kažką tikrai vertingo“ studentai sukuria praėjus penkeriems metams po studijų (*ibid.*). Kompozitoriui taip ilgai laukti neteko, „savitesni darbai atsirado po 2-3 metų“⁶², vienas pirmųjų – privalomosios

⁶² Po studijų atlikdamas privalomąją karinę tarnybą, turėdamas laisvo laiko jaunesnysis seržantas Mažulis „pasinerdavo į savo apmąstymus“, kurie padėjo „rasti tam tikrą harmoniją tarp kareiviškos rutinos, būties

karinės tarnybos metu sukurtas „Apstulbusiakis prarado amą“ (1985) (*ibid.*). Psichologiškai sudėtingomis tarnybos sąlygomis ieškant vidinio ramsčio, nepriimtinos ideologijos spaudimas paskatino siekti grynos, epochos ženklams atsparios muzikinės raiškos.

Šio savitos muzikinės kalbos atradimą ženklinančio kūrinio išeities tašku tapo Stanislawo Grochowiako (1934–1976) haiku, išverstas Sigitos Gedos:

*apstulbusiakis prarado amą
nedidelė skruzdė plonytėmis kojom
rito ją per gaublį*⁶³

Tarnyboje jį atgaivinęs iš atminties, kompozitorius pradėjo struktūruoti begalinį kanoną, kurį sudaro du ciklai, užrašyti aštuoneto formos partitūroje, kiekvienam paskiriant po vieną teksto sakinį. Pradžią žymi skaičius 1 prieš centrinę partitūros penklinę, kuri drauge yra grafinės bei muzikinės formos simetrijos ašis. Peklinių numeracija ženkliną motyvų chronologinę tvarką: atlikus 1–12 motyvus, pakartojamas pirmasis, tuomet pereinama į viršutinę partitūros dalį ir atliekami 2a–12a motyvai. Antrasis ir kiti balsai įstoja paeiliui ties žvaigždute pažymėta vieta pirmojo motyvo pabaigoje, tad visi keturi balsai vienas paskui kitą

29 pav. Rytis Mažulis, *Apstulbusiakis prarado amą*, 1985. Vilnius: Muzika, 1992.

absurdo ir prasmingos kūrybos vizijos, puoselėti savotišką idealizmą“. Paskutiniaisiais tarnybos metais, kompozitoriui aranžuojant estradines dainas mėgėjiškam pulko instrumentiniam ansamblui, itin sustiprėjo vidinė opozicija pramoginei, politizuotai, neprofesionaliai muzikai.

⁶³ „Głaz z osłupienia zaniemówił. Niewielka mrówka. Toczyła go po globie niciannymi łapkami.“ Šaltinis: <http://www.edition-s.dk/music/rytis-mazulis/the-dazzled-eye-lost-its-speech-0> Originalus šaltinis prarastas.

brėžia aštuoneto kontūrą (linearios partitūros fragmentas – 3 pried.).

Įdomūs ir numerologiniai partitūros sutapimai: 4 balsai, 8-eto formos figūra, po 12 motyvų kiekviename cikle, iš viso 24 kūrinio motyvai. Šie skaičiai įvairiuose muzikos parametruose dažnai sutinkami dėl galimybės skaidyti juos į mažiausius pirminius skaičius (1, 2, 3), akustikos dėsningumų ir kitų istorinių aplinkybių⁶⁴, o visi drauge sudaro sekos 4-8-12-24-36 *etc.* pradžia. Jos principas nusakomas algoritmu:

$$4 \times 2 = 8$$

$$8 \times \frac{2}{3} = 12$$

$$12 \times 2 = 24$$

$$24 \times \frac{2}{3} = 36 \text{ etc.}$$

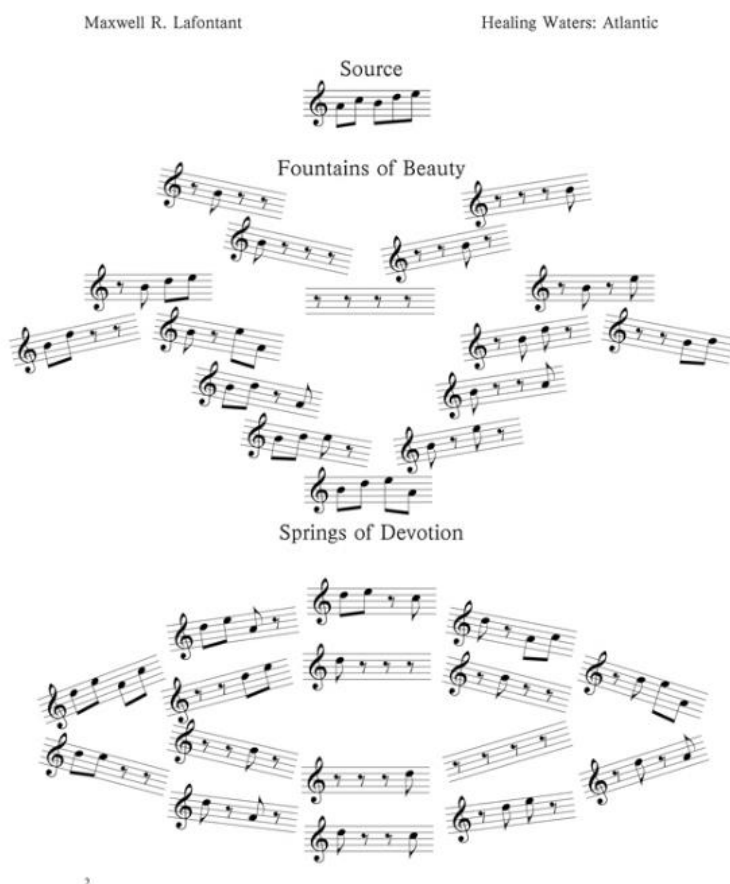
Nesąmoningas algoritmo pasirinkimas patvirtina nuo jaunystės pasireiškusį kompozitoriaus polinkį racionaliam komponavimui, griežtoms proporcijoms ir simetrinėms struktūroms. Sekos skaičiai turtingi ir numerologiniais kodais, tačiau kompozitorius neigia domėjęsis jų simboliniu turiniu ar algoritminiu sąryšiu: „Apie skaičių simboliką tada nemąščiau. Keturiems lygiems balsams rašyti buvo patogu žinant, kad atliks vokalinis ansamblis, sudarytas iš artimų žmonių, muzikuojančių savo malonumui“, o aštuoneto formos partitūra „iš dalies įkvėpta Mauritso Cornelio Escherio paveikslu, kuriame pavaizduotos skruzdėlės, ropojančios Mėbijaus lapo pavidalo uždaru ratu⁶⁵“ (aštuoneto numerologinės reikšmės pateiktos 2.2.1.) (*ibid.*). Escherio ir Grochowiako darbams artima kūrybinė estetika atskleidžia, kad kompozitoriui kūryboje imponuoja paslėptos simbolinės prasmės, alegorijos, paradoksai, tačiau jo dėmesį traukia ne šių prasmių atskleidimas, bet atvirkščiai – paslaptįgumas, daugiaprasmiškumas, loginių grandžių sulaužymas. Mažulis nelinkęs analizuoti savo kūrinių simbolių ir reikšmių, visai kaip Escheris ir Čiurlionis. Pastarasis yra sakęs: „Kodėl žmonės nežiūri. Kodėl neįtempia savo dvasios – juk kiekvienas kitaip prieina, kitaip priima meno kūrinį.“ (Kymantaitė-Čiurlionienė, 1960: 323).

Mažulio kūryboje simboliniai kodai neatsiejami nuo kūrybos proceso, tai intergalus, bet ne pridėtinis kūrybos elementas. Kompozitorius nebando jau sukurtam kūriniiui pritaikyti paveikslinės formos: „man pasirodė kiek dirbtina, jei *post factum* ieškočiau geometrinės notacijos galimybių, „suvedinėčiau“ į ją medžiagą ar pan.“ (*ibid.*). Giluminis vizualiosios ir muzikinės raiškos ryšys „Apstulbusi akis prarado amą“ kanone vertas gilesnio

⁶⁴ Ketvertu grįstas kvartetas, keturios simfonijos dalys, 4/4 ir 2/4 ritmas, 4 stygos daugelyje styginių instrumentų, keturgarsė harmonija, mišraus choro balsų skaičius, keturi struktūriniai pavidalai (pagrindinė forma, retrogradas, inversija ir retrogrado inversija). 8 pastebimas oktete, oktavoje, (lot. *Octavus* – aštuoni) aštuntinės natos trukmėje, oktoeche – aštuoniose grigališkojo giedojimo dermėse. 12 atitinka chromatinių tonų skaičių, 24 – mažorinių ir minorinių tonacijų visumą.

⁶⁵ Turimas omenyje M. C. Escherio paveikslas „Möbius strip II (red ants)“, 1963 (aut. past).

patyrinėjimo. Siekiant atskleisti kanono muzikinės ir vizualiosios struktūros figūrinės savybes, įdomu palyginti jį su tam tikrais vizualiaisiais aspektais giminia Maxwello R. Lafontant'o (g. 1990) dviejų dalių kompozicija „Healing waters“ (2013). Ši partitūra yra užrašyta koncenvionaliais notacijos ženklais, bet dėl nedeterminuotos motyvų atlikimo tvarkos, tempo ir trukmės yra improvizacinio pobūdžio. Kaip ir Mažulio kūrinys, šioje partitūroje tradiciniai notacijos elementai derinami su nelineariu išdėstymu, tačiau abiem atvejais išdėstymo pasirinkimo motyvai skiriasi. Pasak Lafontant'o, nelineari notacija



30 pav. Maxwell R. Lafontant, *Healing waters*, 2013. Frédéric. M., *New Writings on Sound and Music/Maxwell Lafontant/Healing Waters*, L'Autre Musique laboratoire, 2013. Prieiga per internetą: http://www.lautre musique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/2013/06/new-writings-of-sound-and-music-maxwell-lafontant-healing-waters/.

inspiruoja atlikėjų kūrybiškumą, sufleruoja elementų atlikimo eilės tvarkos pasirinkimus, tuo pačiu išsaugant individualių sprendimų galimybę (Frédéric, 2013). Be to, ji perteikia kūrinio žodinę idėją, pavyzdžiui, „Healing waters“ kūrinio „Fountains of Beauty“ (30 pav.) dalies notacija primena fontano formą, „Streams of Compassion“ – vandens srovę. Šie bruožai leidžia atpažinti asociatyviojo kodo, taikomąją bei simbolinę partitūros funkcijas, kurių sąveika bei erdvinio išdėstymo aspektai atskleidžia partitūros priklausymą *Augenmusik* bei grafinės notacijos rūšims. Lafontant'o „Healing Waters“

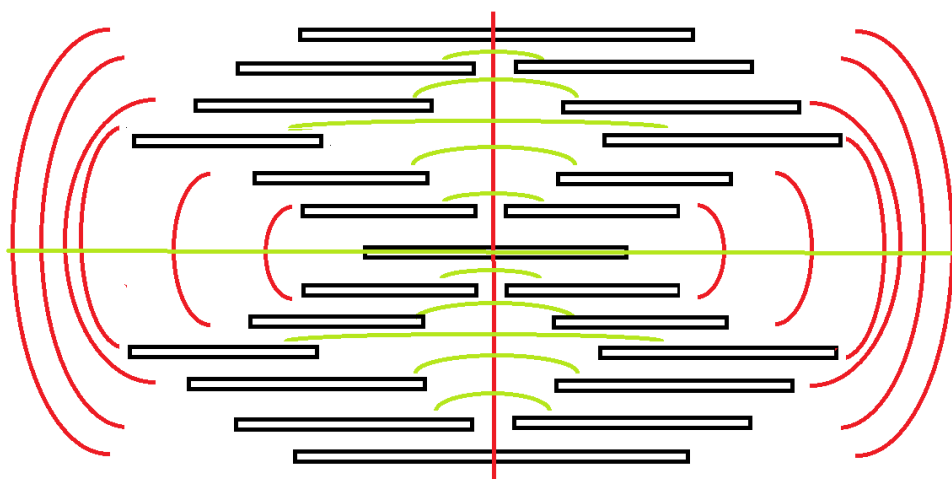
neatitinka FMK sampratos, nes jam būdinga ne struktūrinio, bet asociatyviojo kodo funkcija: notacijos elementų išdėstymas, nulemtas simbolinių kūrinio prasmų, inspiruoja atlikėjus, bet nedeterminuoja muzikinių struktūrų. Tuo tarpu „Apstulbusi akis prarado amą“ partitūroje aleatorikos priemonių neaptinkama, motyvų atlikimo eilės tvarka nurodoma tiksliai. Mėgaudamasis „atrasta balsų horizontalaus pasislinkimo (vėlavimo) galimybė“, Mažulis



31 pav. Ryčio Mažulio *Apstulbusiakis prarado amą* (1985) motyvų grupės. Darbo autorės schema.

komponavo struktūriškai integralų kūrinį, kurio grafika atliepia kanono kaitos principus (Mažulis, interviu 1 pried.). Jie akivaizdūs jau kūrinio pradžioje: vienu metu dainuojant 1, 2, 3 ir 4 segmentus skambantis

rezultatas atitinka vizualiai matomą vertikalę, o nuo 5 segmento pastebimas krypties pasikeitimas nulemtas 4–9 segmentų pailginimo dviejų ketvirtinių ilgio motyvais, kurie ties kitu krypties pokyčiu 11 takte vėl panaikinami ir balsų santykis grįžta prie pradinio ketvirtinės žingsnio. Kūriniui būdingas ir kiekviename segmente vykstantis tono-tritonio apimties motyvo varijavimas bei transponavimas. Pradinis motyvas, kompozitoriaus pastebėjimu, „panašus į griežtai ritmizuotą kalbėjimą“, jo sukūrimui įtakos turėjo „magiška“ minimalistinė Kutavičiaus estetika (*ibid.*). Motyvai ritmizuoti gana laisvai, pritaikant ritmo grupes prie žodinio teksto skiemenų skaičiaus (pauzės niekada neatsiranda žodžio viduryje), tačiau ir čia pastebima struktūrinių dėsningumų: viršutiniame ir apatiniame cikluose yra po du savarankiškus ir vieną abiemis bendrą ritminį modelį, taikomą skirtingiems tonų aukščiams (31 pav.). Šios iliustracijos kairėje pusėje matomi apatinio, dešinėje – viršutinio, o viršuje – abiemis ciklams bendri motyvai, atskiriant vienodo ritmo grupes (iš viso 5). Pastebima, kad sutampantys motyvai išdėstyti abipus centrinės vertikalės, o transpozicijos – abipus centrinės horizontalės, tad dvi simetrijos ašys funkcionuoja kaip ritmo ir dermių veidrodžiai (32 pav. tonų aukščių simetrija – raudonos linijos, ritmo – žalios). Vidinė garsyno simetrija grindžiama

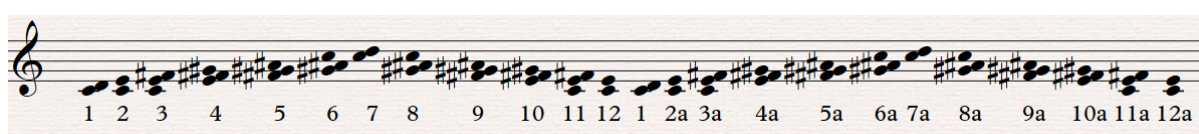


32 pav. Ryčio Mažulio *Apstulbusiakis prarado amą* (1985) simetriniai ryšiai. Darbo autorės schema.

sveikų tonų derme, nuo C1 kylančia iki C2 ir grįžtančia atgal. Kiekvienas aukštesnis 1–7 ir 1–7a motyvas pasipildo vienu dermės tonu į viršų, o 7–12 ir 7a–12a segmentai analogiškai leidžiasi žemyn (33 pav.).

Spiralinio kanono idėja kompozitorių sužavėjo studijų metais, analizuojant Bacho „Musikalisches Opfer“ (1747). Penktasis šio rinkinio, dedikuoto Prūsijos karaliui Frederichui II-ajam, kanonas yra pavadintas *canon per tonos*, virš jo autorius užrašė: „Ascendenteque modulatione ascendat gloria regis“ („Kylanti moduliacija kelia karaliaus garbę“) (Collins, 2001: 142). Kanoną smuikui ir klavesinui sudaro šeši šešių taktų apimties Karaliaus temos variacijos pateikimai, kaskart transponuojant temą tonu aukštyn (*ibid.*). Ši technika buvo „Apstulbusiakis prarado amą“ prototipas, tačiau abiem atvejais kanono principas skirtingas: Bachas temą transponuoja jos nekeisdamas, kai tuo tarpu Mažulio motyvo moduliacijos varijuoja tiek ritmu, tiek tonų aukščiais.

Spiralinis kanonas nėra Bacho atradimas – šią techniką naudojo jau Renesanso kompozitoriai, ji pastebima ir anksčiau aptartame anonimo kanone „Salve Radix“. Senųjų kompozitorių kūryboje aptinkama ir daugiau figūrinės notacijos elementų išdėstymo sprendimų, tad natūraliai kyla Renesanso partitūrų įtakos Mažulio kūrybai prielaida. Paradoksalu, tačiau šio kanono komponavimo laikotarpiu kompozitorius teigia dar nepažinęs Viduramžių ir Renesanso enigmatinių partitūrų, kurias vėliau nuodugniai studijuodavo, tačiau išmėginti nelinearaus notacijos elementų išdėstymo galimybes jį inspiravo Mikalojaus



33 pav. Ryčio Mažulio *Apstulbusiakis prarado amą* (1985) *canon per tonos* struktūra. Darbo autorės schema.

Konstantino Čiurlionio menų mokykloje mokiusio Kutavičiaus geometrinės partitūros, tarp jų ir Mažulio mokymosi laikotarpiu rašomos „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978) (Mažulis, interviu 1 pried.). Šio kūrinio dalių eskizai vėlesniais metais įkvėpė Mažulį modeliuoti savitus erdvinius struktūrinius sprendimus.

Apibendrinant, kanono „Apstulbusi akis prarado amą“ funkciniai požymiai atitinka figūrinės notacijos savybes: struktūrinio kodo funkciją apibrėžia fiksuota muzikinių elementų atlikimo tvarka bei kūrinio sąrangos principus reprezentuojantis motyvų išdėstymas, o taikomąją funkciją atlieka galimybė atlikti kūrinį iš erdvinio išdėstymo partitūros. Muzikinės struktūros subordinuota simbolinė funkcija perteikta begalinės aštuoniukės kontūru, liudijančiu ne vien ciklinę kūrinio formą, bet ir kompozitoriui-struktūralistui būdingą Escherio ir Grochowiako įkvėptą paslėptų prasmių ilgesį.

Dar viena charakteringa kanono rūšis, sutinkama FMK partitūrose, yra *retrogradinis kanonas*. Pirmasis retrogrado taikymo atvejis atrastas XII a. „Magnus liber“ rankraščio dviejų balsų klauzuloje, paremtoje Kalėdų gradualo „Viderunt omnes“ fragmentais (Newes, 1990: 219). Šiuo atveju melodijos retrogradas skamba ne drauge su pirmine forma, bet tenoras paeiliui atlieka abu variantus, derinant prie jo viršutinį balsą. Šis pavyzdys unikalus savo laikmečiui, kiti retrogrado atvejai datuojami jau po pusantro šimtmečio, o labiausiai ši technika išplito XV–XVI a., muzikoje vis labiau įsigalinti proporcijų, matematinės logikos ir simetrijos estetikai (*ibid.*: 218).

Retrogradiniu kanonu vadinamas toks kanonas, kuriame ta pati melodija sinchroniškai atliekama tiek pagrindiniu pavidalu, tiek nuo pabaigos į pradžią. Pasak Virginijos Newes, „Gebėjimas suderinti ritminius ir melodinius motyvus su jų retrogradiniais pavidalais buvo daugiau nei tuščia pramoga: jis, kaip ir kanoninių galvosūkių modeliavimas, liudijo kompozitoriaus menzūrinės notacijos ir kontrapunkto išmanymą“ (*ibid.*). Retrogradas dažnai sietas su vėžio motyvu: Renesanse buvo paplitęs priešinga kryptimi besisukančios Žemės simbolis – pasaulis ant vėžio nugaros, (pvz. „Miraris mundum“, 2.2.1.) (Schiltz, 2015: 299). Retrogradinis medžiagos pateikimas buvo mėgstamas įvairiose epochose: Viduramžių ir Renesanso partitūrose, Baroko fugose, Naujosios Vienos mokyklos dodekafoniniuose kūrinuose. Kai kuriais atvejais jis ne vien teikė struktūrinę pagrindą, bet ir simboliškai sąveikavo su kūrinio idėja ar žodiniu tekstu, pavyzdžiui, bent trys Renesanso kompozitoriai (Constanzo Festa (1485/1490–1545), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), Sebastian de Vivanco (1551–1622), „Magnificat“ struktūroje panaudojo retrogradinį kanoną tekstui „sicut erat et principio“ („kaip buvo pradžioje“) pabrėžti (Gasch, 2005: 256).

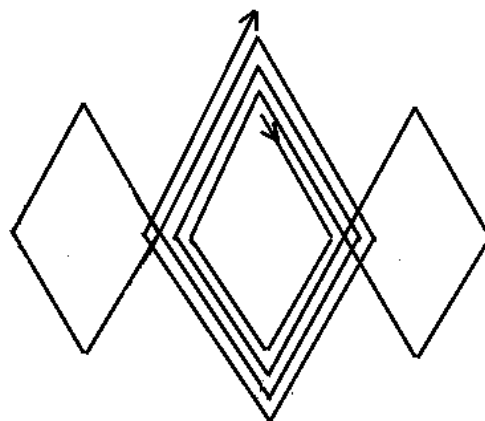
Savitas retrogrado taikymo FMK pavyzdys – Mažulio kanonas „Dragma“ (1995) dviem styginiais ir vienam klavišiniam instrumentui. Kūrinį sudaro trys analogiškos formos ciklai po tris sujungtus rombus (visą partitūrą sudaro 9 rombai) (34 pav. – pirmasis iš trijų partitūros puslapių). Geometrinį penklinių kontūrą sudaro trijų garsų motyvai, kurie susikirtimo taškuose yra bendri skirtingoms kraštinėms (jie pasitarnauja kaip jungiamosios grandys tarp rombų). Visų trijų ciklų muzikinės medžiagos atlikimo tvarka tokia pati: pradedama centrinio rombo kairėje pagal laikrodžio rodyklę, vėliau pereinama į dešinią rombą prieš laikrodžio rodyklę, grįžtama į vidurinę (pagal l. l.), pereinama į kairią (prieš l. l.), ir paskutinį kartą grįžtama į vidurinę (pagal l. l.) (35 pav.) Keturi kanono balsai, atliekami atskirai abiejų klavišininko rankų bei dviejų styginių instrumentų, įstoja vienas paskui kitą kas du motyvus ir tris šešioliktines (Mažulis, 1995). Tarp ciklų nėra pauzių, jie sujungiami į

„DRAGMA“

Dragma Rytis Mažulis 1995

34 pav. Rytis Mažulis, *Dragma*, 1995. Pirmoji partitūros dalis. Vilnius: Krantai, 3: 57, 1995.

vientisą muzikinį audinį. Pasak kompozitoriaus, „geometriniai rombų pavidalai susidaro balsams „vėluojant“, pasislenkant į dešinę, ir vėl grįžtant“ („Mažulis, interviu 1 pried.), tačiau šioje partitūroje pasislinkimai nepažymėti (juos turėjo lemti papildomų pauzių atsiradimas, kompozitoriaus nurodytas atlikimo paaiškinimuose). Kompozitorius patvirtina, kad partitūra buvo skirta struktūrinei sąrangai perteikti, bet ne praktiniam atlikimui, tad koncerte „atlikėjai grojo iš tradiciškai išrašytų partijų“ (*ibid.*). Visgi šis aspektas ne eliminuoja, bet transformuoja partitūros taikomąją funkciją: ji tampa kūrinio struktūros suvokimo raktu, bet ne atkūrimui skirta priemone.



35 pav. Ryčio Mažulio *Dragma* (1995) partitūros atlikimo trajektorija.

Šis kūrinys – pirmoji Mažulio figūrinė mikrointervalinė kompozicija. Mikrointervalai, vienas skiriamųjų Mažulio estetikos bruožų, jo kūryboje pirmą sykį pasirodė 1992-aisiais, kompozicijoje keturiems lygiems balsams „Ramybė“. Po trijų metų pertraukos Mažulis sugrįžo prie mikrointervalinių eksperimentų „Dragmoje“, šį sykį rinkdamasis ne vien griežtą harmoninę struktūrą, bet ir komponuodamas integralią figūrinę partitūrą. Rašyti mikrointervalinę muziką ir prekompozicinėje studijoje išgirsti kūrybos rezultatų galimybę teikė bendradarbiavimas su kompozitoriumi Šarūnu Naku, įsigijusiu sintetizatorių Yamaha SY-99: „jame esantis sekvenceris leido surinkinėti natų parametrus ir sukurti elektroninius garso failus [...]. Įdomi galimybė buvo įvairių derinių (derinimų) biblioteka – vienu mygtuko paspaudimu buvo galima klaviatūrą paversti aštuntatonine, ketvirtatonine, Pitagorietiška, temperuota, Indonezijos ir t.t.“ (Mažulis, interviu 2 pried.). Įkvėptas naujų technologinių galimybių ir netikėtų garsinių rezultatų, Mažulis „Dragmoje“ panaudojo trijų dydžių intervalus: aštuntatonių (pirmajame cikle), ketvirtatonių (antrajame) ir pustonių (trečiajame). Smulkių intervalų pasirinkimas atsispindi ir kūrinio pavadinime, kuris „buvo „pasiskolintas“ iš *Ars subtilior* epochos ritminės sistemos: „tuomet kompozitoriai eksperimentavo, išradinėdami smulkiausias ritmines vertes (Machault laikais tai buvo *minima*). „Dragma“ – tai sulotynintas graikiškas žodis *drachma*, reiškiantis smulkų pinigą, skatiką [...]“ (*ibid.*).

Verta atkreipti dėmesį į kūrinio ritminį sprendimą. Ši kompozicija žymi specifinį retrogrado taikymo atvejį – kūrinyje keičiama ne ilgesnių muzikinių frazių ar padalų kryptis,

bet apgręžiamas kiekvienas atliekamas motyvas. Pirmiausiai motyvas atliekamas iš kairės į dešinę, tuomet priešinga kryptimi. Šie palindrominiai motyvai, pasak kompozitoriaus, buvo vienas pirmųjų vėliau jo pamėgtų „simetriškų palindrominių struktūrų“, būdingų tokiems kūriniams kaip „Cum essem parvulus“ (2001) ir „Sans pause“ (2001), o jas įkvėpė Olivier Messiaeno neapgręžiamieji ritmai, indų ritmai bei „Machault laikmečio sinkopės“ (*ibid.*).

Muzikologė Daiva Parulskienė, komentuodama „Dragmą“, yra rašiusi, kad kompozitoriui „priimtina kultūrinė, grynojo garso estetika, maksimaliai centruota, visais parametrais matematiškai sustyguota kompozicija“, o netipiniai „Dragmos“ derinimai „gali tapti atlikėjams dar viena nelengvai sprendžiama problema“ (Mažulis, 1996: 56 (Parulskienės įžanga). Kompozitorius patvirtina, kad „atlikėjams teko nemažai paplušėti, įveikiant aštuntatonių bei ketvirtatonių intonavimo uždavinius“, iš repeticijų jis prisimena „pirštų slydimo techniką (nes nebuvo pakankamai vietos įprastinei pirštuotei) ir raudonus siūlus, pradžioje užvyniotus tam tikrose vietose...“ (Mažulis, interviu 1 pried.). Nepaisant sudėtingumo, „Koncertinis atlikimas buvo žymiai įdomesnis už kompiuterinį, gyvas įvykis, su gera atlikėjų energija“, atlikimo klausęs įžymus lenkų kompozitorius prof. Włodzimierz Kotoński patvirtino, kad greta „mechaniškos muzikos“ buvo „juntamas ir meninis rezultatas“ (*ibid.*).

„Dragmos“ rombo figūroje ir rombo sąvokos etimologijoje pastebimos ir savitos simbolinės prasmės, praturtinančios kūrinio suvokimą. Rombu vadintas magiškas burtininkų ratas („rhombus“, *Online Ethymology Dictionary*), jo forma dar vadinama deimantu. Lotynų kalbos žodis „rhombus“ kilęs iš graikų kalbos veiksmazodžio „rhembesthai“, reiškiančio „suktis“ (*ibid.*). Šis aspektas (tikriausiai nesąmoningai) perteiktas ir kūrinio struktūroje, grįstoje nuolatinio balsų „sukimusi“ figūrų kontūrais.

Svarbiausius partitūros garso-ženklų-ženklų padėties sąveikos principus pagrindžia formoaliosios analizės metodika:

Vienovės principas. Trys kūrinio ciklai, užrašyti trimis vienodomis figūromis (formų vienovė), atspindi vienodą motyvų pakartojimų skaičių ir keturis kanono balsų santykio pakitimus, išdėstytus lygiais atstumais (rombo kraštinės lygiagrečios).

Balanso principas. Rombo figūra pasižymi centrine ir dviejų ašių simetrija. Simetrijos dėsnis valdo ir kūrinio struktūrą: stambiajame lygmenyje muzikinės medžiagos „svorio centras“ yra dažniausiai kartojama centrinio rombo medžiaga, o smulkiajame – kiekvieno motyvo ketvirtinė, iš dviejų pusių apsupta šešioliktnių, tad tiek muzikinė, tiek vizualioji struktūra remiasi tuo pačiu balanso principu.

Pabrėžimo principas. Vizualiai svarbiausią vietą užimanti centrinė rombo figūra yra pagrindinė ir kompozicinėje struktūroje: nuo jos prasideda ciklai, kiekviename cikle ji skamba po 4 kartus (palyginimui, kiti rombai atliekami po kartą).

Derinių principas. Partitūroje vyrauja trejetų deriniai: trys ciklai po tris rombus, kiekviename natų motyve po tris garsus. Trejetas, ketvirtasis Fibonacci sekos skaičius, žymi trikampio figūrą, o du trikampiai sudaro rombą (struktūroje pasiekama skaičių ir figūrų darną). Lygus rombų ornamentas kuria nekintamo vizualaus ritmo įspūdį, jis atitinka ir matematiškai apskaičiuotą muzikinės medžiagos kaitą lygiais laiko intervalais.

Laiko, krypties principai. Atlikimo kryptis tiesiogiai susijusi su trijų rombų figūros struktūra ir primena šios figūros piešimą neatitraukiant rankos, nuosekliai pereinant nuo vieno rombo prie kito, vis grįžtant prie centrinio. Savo esme uždara figūra neturi nei pradžios, nei pabaigos (Mažulis vadina šį kūrinį begaliniu kanonu) (Mažulis, interviu 1 pried.)

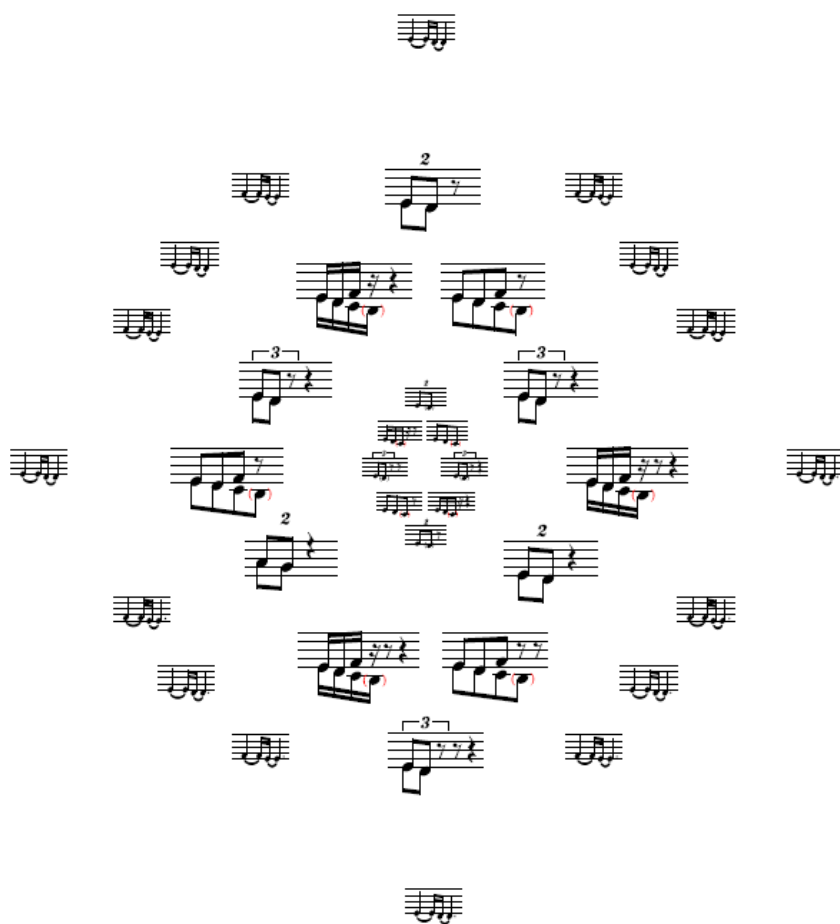
Apibendrinant, „Dragma“ – tai struktūriškai integralus kūrinys, jungiantis savitus retrogrado ir begalinio kanono taikymo pavyzdžius. Abi šios technikos yra priešingos prigimtys – retrogradinio motyvo ilgį lemia pradinio motyvo trukmė, o begalinio kanono idėja lyg ratas neturi laiko ribų ir atskaitos taškų. Ši forma skatina apmąstyti ar pajusti muzikinio laiko fenomeną: galbūt, pasak Parulskienės, jis „nieko bendro neturi su tikroju laiku, jis gali eiti gilyn į erdvę, garso gilumą, faktūros „storį“, ir tuomet kūrinio forma tampa „be pradžios ir pabaigos, tarsi amžinas vyksmas, kurį mes galime stebėti – juk kanonai begaliniai (Mažulis, 1996: 56 (Parulskienės įžanga). Šiame begaliniame procese retrogradas leidžia suvaldyti nedidelius muzikinio laiko fragmentus, o intervalų stambinimas suteikia kryptingą kaitą, todėl iš pirmo žvilgsnio paradoksalus kompozicinis sprendimas lemia sklandų ir paveikų meninį rezultatą.

Retrogradinio kanono technikos taikymas FMK pastebimas ir darbo autorės kūrinio „Verbum“ (lot. „žodis“) aštuoniems balsams (2020) partitūroje (36 pav.). Idėjinis kūrinio pagrindas – garso bei minties apgręžimo neįmanomybė. Jis inspiravo generatyvius kūrinio plėtotės principus ir veidrodinę formą, sutelktą integralioje trijų rombų pavidalo FMK partitūroje (linearios partitūros fragmentas – 5 pried.).

Kūrinį sudaro trys padalos: pirmojoje lotynų kalba pagal laikrodžio rodyklę atliekamas rombuose užrašytų motyvų kanonas, trečiojoje – pirmos dalies retrogradas lietuvių kalba, o vidurinėje dalyje sugretinami abu pavidalai, tekstas atliekamas abiem kalbomis. Polilingvistinę raišką inspiravo ankstyvieji prancūzų motetai, kuriuose derintas prancūziškas pasaulietinis ir lotyniškas liturginis tekstai (Grau, 2013: 77).

Kiekvieną „Verbum“ ciklą balsai pradeda nuo viršaus, įstodami ties paskutine skambančio motyvo aštuntine, dvigubo kanono (moterų ir vyrų balsuose) principu. Pirmojoje

padalėje moterų balsai atlieka keturis ciklus: du kartus apibrėžia mažiausiąjį rombą, praleisdami natas raudonuose skliausteliuose (vietoje jų atsiranda pauzės), tuomet vieną kartą – vidurinįjį rombą, atlikdami koteliais į viršų užrašytas natas, o ketvirtajame cikle skamba didžiausio rombo motyvai. Analogiškai vyrų balsai, įstoję trečiojo moterų balsų ciklo viduryje, du kartus apibrėžia mažiausiąjį rombą, praleisdami natas juoduose skliausteliuose, ir vieną ciklą atlieka vidurinio rombo koteliais į apačią užrašytas neapskliaustas natas. Centrinėje padalėje tiek vyrai, tiek moterys dainuoja vidurinio rombo koteliais į apačią užrašytus motyvus, moterys – keturis kartus retrogradu, o vyrai – du kartus pirminiu pavidalu. Trečiojoje padalėje vyrų ir moterų partijos apsikeičia vietomis ir pirmosios dalies ciklai pakartojami priešinga kryptimi, tačiau moterų vidurinio rombo atlikimas pailgėja vienu ciklu.



Sciet verbum eructatum, quam reverti?

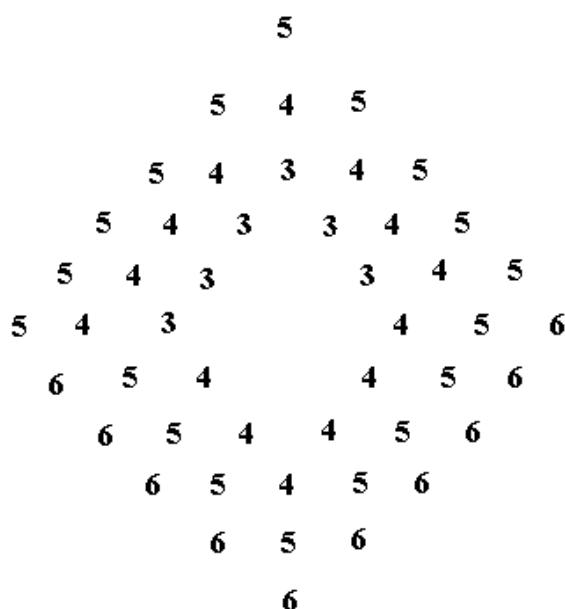
VERBUM

Ar ištartas žodis nežinos, kaip sugrįžti?

A.M.

Kūrinio ritminės sistemos pagrindas – trumpi, apibrėžtos apimties motyvai (garsas+pauzė). Mažiausiojo rombo, kūrybos procese suformuoto pirmiausiai, motyvų trukmė – 3 ir 4 aštuntinės. Jo struktūra generavo viduriniojo ir išorinio rombo medžiagą, kurių motyvų trukmė atitinkamai 4 ir 5 bei 5 ir 6 aštuntinės (37 pav.). Šių motyvų sąveikoje ryškėja vienu metu skambančių motyvų variantiškumas, lemiantis lėtą faktūrinę kaitą.

Motyvų garsinę medžiagą sudaro simetrinė *si-do-re-mi-fa* dermė. Jos fragmentai mažesniuose rombuose ritmizuojami diminucijos principu: aštuntinių duolė-aštuntinės-aštuntinių triolė-šešioliktinės. Poliritminės struktūros, skleidžiamos kanono forma, suformuoja tankią ritminę faktūrą, į kurią įsiterpia ilgesnių, pauzes eliminuojančių didžiojo rombo struktūrų epizodai.



37 pav. Agnės Mažulienės *Verbum* (2020) ritminių ląstelių schema.

Aptariant kūrinio vizualiuosius aspektus darbe apibrėžtais kriterijais, pastebimos tvirtos vizualiosios ir muzikinės struktūros sąsajos:

Vienovės, balanso principas. Partitūrą sudaro trys skirtingo dydžio rombai, turintys tą patį simetrijos centrą. Formų vienovė atliepia muzikinių ciklų motyvų kaitos principo panašumą, o jų uždarumas – ciklų kartojimus. Figūros simetrija koreliuoja su simetrine padalų forma (trečiojoje padaloje apgręžiama pirmosios dalies padala) bei simetriškos dermės pasirinkimu.

Vizualus motyvų išdėstymo krypties pasikeitimas yra ne dekoratyvus, bet struktūriškas FMK partitūros bruožas, sąlygotas motyvų ilgėjimo ir trumpėjimo aštuntine ritmine verte.

Pabrėžimo principas. Vizualiai pabrėžiamas vidurinysis rombas (penklinės ir natos jame didesnės). Šis pabrėžimas atitinka muzikinę struktūrą – vidurinysis rombas ne vien atliekamas visose padalose, greta kitų, bet ir sudaro visą vidurinėsios padalos medžiagą.

Derinių principas. Trys rombai žymi tris skirtingo ilgio muzikinės medžiagos ciklus. Rombų dydžiai santykinai perteikia ciklų ir motyvų ilgį (40 pav.), o jų išdėstymas – atlikimo eilės tvarką (nuo centro – pirmojoje padaloje, į centrą – trečiojoje).

Laiko, krypties principas. Uždara simetrinė figūra atliepia ciklinį laiką, atitinkantį A-B-A(retrogr.) formą, lygios kraštinės žymi kiekviename cikle esančias keturias vienodo ilgio dalis.

Šie dėsningumai atskleidžia, kad partitūros forma nėra paremta vien dekoratyvumo siekiu, bet atliepia muzikinės medžiagos organizavimo aspektus, taigi atlieka struktūrinio kodo funkciją. Visgi simbolinė funkcija išlieka svarbi, ji atpažįstama tiek rombo figūros daugiaprasmiškume, tiek retrogrado technikos taikyme: lotynų kalba „išėjusios“ eilutės „grįžta“ priešinga kryptimi lietuviškai (aliuzija į žodinį tekstą), ta pati medžiaga, „permąstoma“ melodinių motyvų struktūriniuose variantuose, atskleidžia savo vidinės kaitos galimybes.

2.2.2. XX–XXI a. FMK komponavimo technikos

Ankstesniajame poskyryje aptarti kanono ir įvairių jo atmainų taikymo figūrinėse muzikos kompozicijose atvejai apima reikšmingą šios rūšies komponavimo technikų dalį, tačiau XX–XXI a. figūrinėse kompozicijose aptinkama ir naujų muzikinės medžiagos organizavimo būdų. Jų tyrinėjimą verta pradėti nuo komponavimo technikos sąvokos taikymo atvejų apžvalgos, ir remiantis jos kontekstais apsibrėžti darbui aktualią komponavimo technikos sampratą.

Komponavimo technikos sąvoka neturi universalios apibrėžimo ir paties reiškinio tipologijos, tad įvairūs tyrinėtojai ją taiko skirtingai. Komponavimo technika gali būti vadinama tiek visa komponavimo sistema, tiek jos smulkesni komponentai, pavyzdžiui, kartais serializmas apibrėžiamas kaip technika (Cook, 2004: 4), o kartais jis skaidomas iki smulkesnių elementų ir serializmo technikomis vadinamos kontrapunkto technikai būdingos transformacijos: retrogradas, inversija, retrogrado inversija, kombinatoriškumas (*combinatoriality*) etc (Cope, 2001: 22). Dažnai komponavimo technikų ir komponavimo priemonių sąvokos vartojamos sinonimiškai, pavyzdžiui, ritminį kanoną ir palindromą Davidas Cope'as identifikuoja kaip vektorinės analizės būdu nustatomas pagrindines komponavimo technikas (Cope, 2001: 29), kai tuo tarpu Nicholas Cookas vadina jas komponavimo priemonėmis (Cook, 2004: 672).

Siekiant darbe išvengti komponavimo technikos sąvokos reikšmių neaiškumų, trumpai apžvelgiamas bendrasis šios sąvokos taikymo lauką. Komponavimo technikos teoriniuose darbuose diferencijuojamos keliais būdais:

- *Pagal paskirtį.* Atsižvelgiant į jų vaidmenį kūrinio formoje, technikos grupuojamos pagal stambesnius kūrinio plėtotės principus, pavyzdžiui, kūrinio kulminacijos

paruošimo technikomis vadinami *crescendo*, tempo greitėjimas, kylančios linijos, registro plėtimas, harmoninės įtampos didinimas, faktūros tirštinimas (Belkin, 2008: 31).

- *Pagal mąstymo principą / modelį*. Pavyzdžiui, dirbtinio intelekto techniku grupė apima stochastiką, genetinius algoritmus, Markovo grandines (Cope, 2001: 167). Šiuo principu taip pat išskiriamos algoritminės, neapibrėžtumo (aleatorinės), eksperimentinės komponavimo technikos *etc.* (*ibid.*).

- *Pagal garso parametrus*. Analizuojant atskirų garso parametrų organizacijos pobūdį išskiriamos modalinės, harmoninės, ritminės komponavimo technikos *etc.* (Cook, 2004: 404, 651).

- *Pagal individualias komponavimo strategijas*. Dalis kompozitorių yra sukūrę unikalias komponavimo technikas, pavyzdžiui, Iannio Xenakio stochastikinių tikimybių technika (Cope, 2001: 161), György Ligeti vienalaikių (*simultaneous*) ritminių ir metrinų procesų technika (Cope, 1997: 514), Karlheinz Stockhauseno *formulių* technika (Cook, 2004: 666), Arvo Pärto *tintinnabuli* technika (*ibid.*, 654)⁶⁶ *etc.*

- *Pagal muzikinės medžiagos suvokimo ypatybes*. Pavyzdžiui, Alanas Belkinas naratyvine technika vadina muzikinės medžiagos plėtojimą romano ar detektyvo principu, sužadinant klausytojo smalsumą (Belkin, 2008: 36).

- *Pagal stilistinius požymius*. Timothy A. Johnsonas technikoms, bet ne stiliams, priskiria minimalizmą⁶⁷, išskirdamas penkis jos požymius: nenutrūkstamą formalią struktūrą, nedidelę ritminės faktūros įvairovę ir skambesio skaidrumą, nesudėtingą harmoninę paletę, neišplėtotas melodines linijas ir repetityvinius ritminius modelius (Johnson, 1994: 751). Tuo tarpu Elaine'a Broad minimalizmą laiko stiliumi, suponuojančiu naują muzikos klausymo būdą – koncentravimąsi į patį procesą, klausia fiksuojant nedidelius ritmo, faktūros, harmonijos pokyčius (Johnson, 1994: 744 iš Broad, 1990: 51).

Minėti atvejai atskleidžia, kad komponavimo technikos sąvokos taikymas dažnai yra prieštaringas, jį nulemia konkretaus tyrimo tikslas. Atsižvelgiant į tai, kad figūrinių kompozicijų atveju esminga tampa komponavimo proceso vizualioji raiška, šiame darbe FMK technikomis laikomi muzikinės medžiagos organizavimo modeliai, sistemiškai perteikiami vizualiaisiais partitūros parametrais. Jie apima *linearaus adityvumo*, *tempo moduliacijų*, *transpozicijų*, *kombinatorinę*, *retrogrado*, *atviro algoritmo etc.* komponavimo

⁶⁶ Dalis kompozitorių savo atrastas komponavimo technikas išdėstė monografijose: Stockhauseno „Texte zur Musik“ (1961–2), Messiaeno „Technique de mon langage musical“ (1944), Boulezo „Penser la musique aujourd’hui“ (1963), Xenakio „Musiques formelles“ (1968), Pousseur „Fragments théoriques I“ (1970), Juzeliūno „Akordo sandaros klausimu“ (1972), *etc.*

⁶⁷ Autorius savo poziciją argumentuoja stilistine minimalistiniais principais sukurtų kūrinių įvairove: nuo 1970-ųjų minimalistiniai kūriniai nesudaro stilistinės vienovės, tačiau joms būdingos giminingos komponavimo priemonės. (Johnson, 1994: 750).

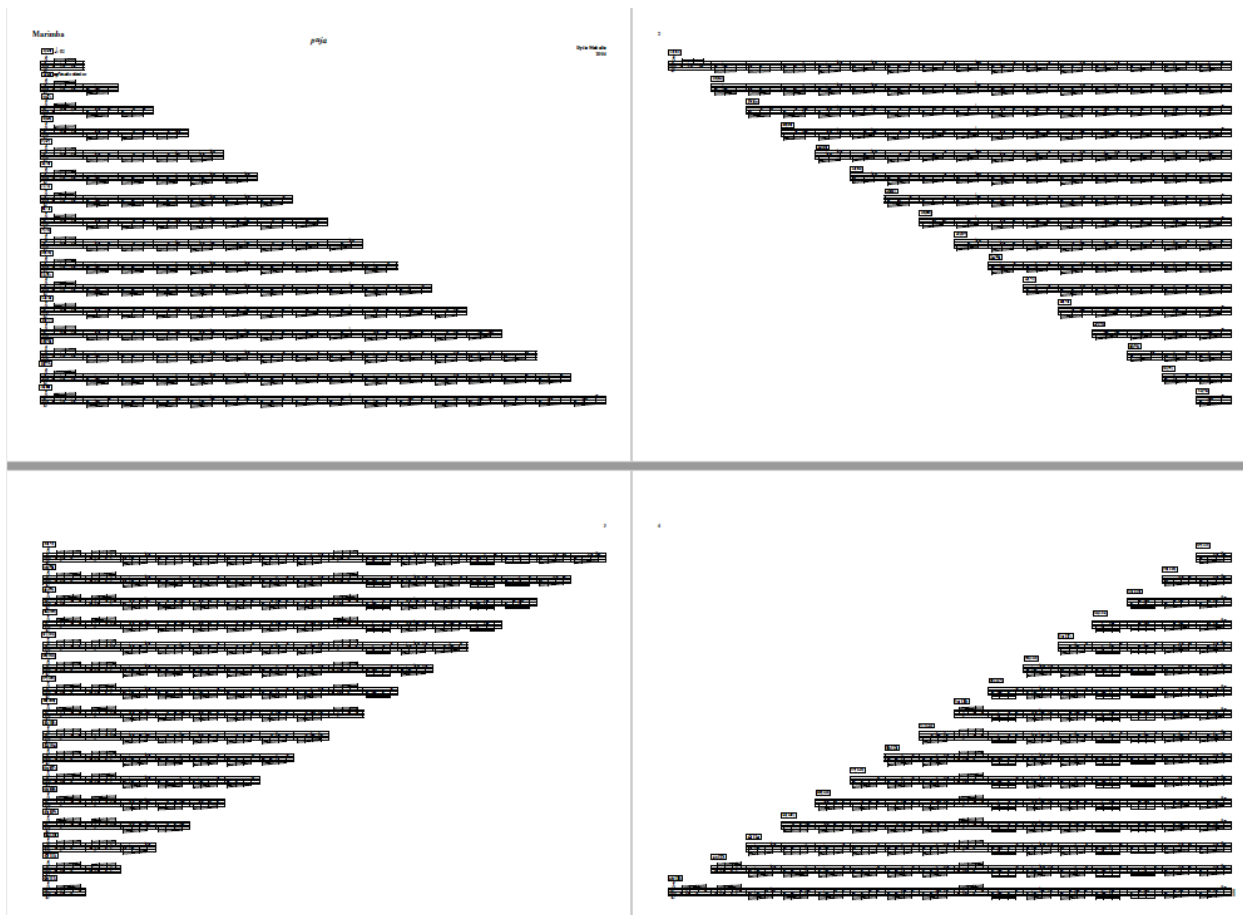
technikas. Jų taikymą praktikoje ir tarpusavio sąveikos galimybes iliustruoja XX–XXI a. kompozicijų pavyzdžiai.

Kombinatorinė technika (combinatoriality) kai kuriais atvejais identifikuojama kaip serialistinė technika, apimanti serijos elementų išdėstymo keitimą loginių permutacijų būdu (Cope, 2004: 212). Platesne prasme kombinatorika kaip matematikos rūšis apima elementų išdėstymą baigtinėje struktūroje, išpildant tam tikras sąlygas (Ueckerdt, 2016: 4). Kombinatorinė technika pastebima jau senosiose figūrinėse kompozicijose, pavyzdžiui, Danckertso motete „Ave maris stella“ (1535) (žr. 1.2.1.) kombinatoriškai apibrėžiama melodinių motyvų atlikimo eilės tvarka: remiantis kompozitoriaus nurodytomis taisyklėmis, įmanomi 24 motyvų išdėstymo kūrinyje variantai. Kombinatoriniai sprendimai kai kuriais atvejais lemia ir partijų skirtumus: darbo autorės kūrinyje „Volumen“ (2019) styginių orkestrui kiekvienoje partijoje rotuoja 11 skirtingų trukmių garsai (žr. 3.2.). Minėti pavyzdžiai atskleidžia, kad kombinatorinė technika – būdingas FMK sąrangos modelis: užrašant tik pirminę garsinę medžiagą ir jos kaitos taisyklę, į vieną puslapį gali būti abstrahuojama viso kūrinio muzikinė medžiaga.

Ši technika būdinga ir Mažulio kūrinio „Puja“ (2004) dviem fortepijonams, marimbai ir vibrafonui struktūrai. Kūrinio pagrindą sudaro trumpi melodiniai segmentai, kuriuos siaurinant ir plečiant apimami beveik visi kombinatoriniai variantai nuo pustonio iki dviejų tonų. Šis kombinatorinis procesas vykdomas ne vienakryptiškai, bet pasitelkiant toliau aptariamas linearaus adityvumo bei retrogrado technikas.

Linearaus adityvumo technika – būdingas minimalistinio komponavimo būdas, kuomet prie esamų muzikinių elementų nuosekliai prijungiami vis kiti, prieš kiekvieno naujo elemento įvedimą pakartojant visus ankstesnius (Warburton, 1988). Ankstyviausiai ši technika pasireiškė Phillipo Glasso kūryboje, charakteringas jos pavyzdys – Glasso kūrinio „Music in Fifths“ (1969) sistema: pradinė struktūra – dvi 8-garsės laipsniškos sekos – išplečiamos iki 10, 12, 15... 26 garsų, vis pakartojant ankstesnius žingsnius (Nyman, 1999).

Linearaus adityvumo technika lemia Mažulio partitūros „Puja“ vizualųjį sprendimą: kiekvieno instrumento partiją sudaro 4 trikampiai (38 pav.), jie perteikia struktūros užpildymo ir redukavimo procesus. Toks išdėstymas tvirtai susijęs su adityviniu medžiagos plėtojimo principu: pradėjus nuo pirmojo trijų natų motyvo, kiekvienoje eilutėje pakartojami visi ankstesniosios eilutės taktai, pabaigoje pridedant po naują motyvą.



38 pav. Rytis Mažulis, *Puja*, 2004. Marimbos partija. Kompozitoriaus asmeninis archyvas.

Kūriniui būdinga ir *politempų* technika, tačiau į jos nulemtus garsų trukmių santykius figūrinėje partitūroje neatsižvelgiama – visos partijos užrašytos šešioliktinėmis. Atlikimo metu partijų tempai kinta: I fortepijonas pirmą kartą atlieka partiją MM 82.1, antrą – MM 81.9 tempu, o II fortepijono partijoje tempai apkeičiami vietomis (pirmiausia MM 81.9, tuomet MM 82.1), tuo tarpu vibrafonas ir marimba išlieka stabiliam MM 82 tempe. Nedideli tempų skirtumai lemia faktūros mirgėjimo efektą, kylantį iš griežtos struktūros.

Politempų technika pastebima ir kitų kompozitorių figūrinėse kompozicijose, pavyzdžiui, Kabelio „Opus Germanum“ (žr. 2.1.) tempai kinta sulig kiekvienu motyvu, nurodytu figūrinės partitūros apskritimų išorėje. Politempai, primenantys senovės figūrinėse kompozicijose taikytus menzūravimo principus (žr. 1.2.), atveria muzikinio laiko transformavimo galimybes, leidžiančias figūroje integruoti skirtingus laiko tėkmės konstruktus.

Identifikavus komponavimo technikas figūrinėje kompozicijoje „Puja“, tolesniame tyrime svarbu atkreipti dėmesį, kaip šios technikos koreliuoja su vizualiąja figūrine raiška. Pažvelgus į „Pujos“ partitūrą iš vizualiųjų menų formaliosios analizės perspektyvos, pastebimi tam tikri vizualiųjų ir muzikinių kūrinio struktūrų sąveikos ypatumai.

Vienovės ir balanso principai. Visų instrumentų partijos artimos tiek struktūriškai, tiek vizualiai: keturis adityvinius-reduktyvinius ciklus, sudarytus iš vienodo taktų skaičiaus ir kintančius vienodu takto žingsniu, perteikia keturi partijų trikampiai, atitinkantys vienas kito apverstas, veidrodines, ir apverstas veidrodines formas. Jomis išpildomi visi keturi sekų kaitos variantai:

- sekos užpildymas kartojant pirmuosius taktus;
- sekos užpildymas kartojant paskutiniuosius taktus;
- sekos redukavimas kartojant pirmuosius taktus;
- sekos redukavimas kartojant paskutiniuosius taktus.

Pabrėžimo principas. Visi trijų ir keturių tonų motyvai tiek akustiškai, tiek vizualiai yra lygiaverčiai bendro faktūrinio audinio komponentai, tačiau stačiojo trikampio figūroje dinamiškumu vizualiai išsiskiria įstrižainė – į ją patenka pradiniai kiekvieno ciklo motyvams kombinatoriškai tolimiausi motyvai, kai tuo tarpu vertikalėse motyvai sutampa, o horizontalėse skiriasi pustonių.

Laiko, krypties principai. Atlikimo kryptis atitinka konvencionalią kairės-dešinės paradigmą, tačiau struktūrą segmentuoja ciklų išdėstymas atskirose eilutėse.

Kontrasto principas. Vizualų kontrastą kuria trikampių veidrodinės formos. Jos nulemtos struktūrinės kaitos, pavyzdžiui, pirmajame trikampyje motyvai plečiami 1, 1-2, 1-2-3... elementų kartojimo tvarka, o antrajame trikampyje redukcija vykdoma iš priešingos sekos pusės, tad paskutiniai 3 ciklai yra ...14-15-16, 15-16, 16.

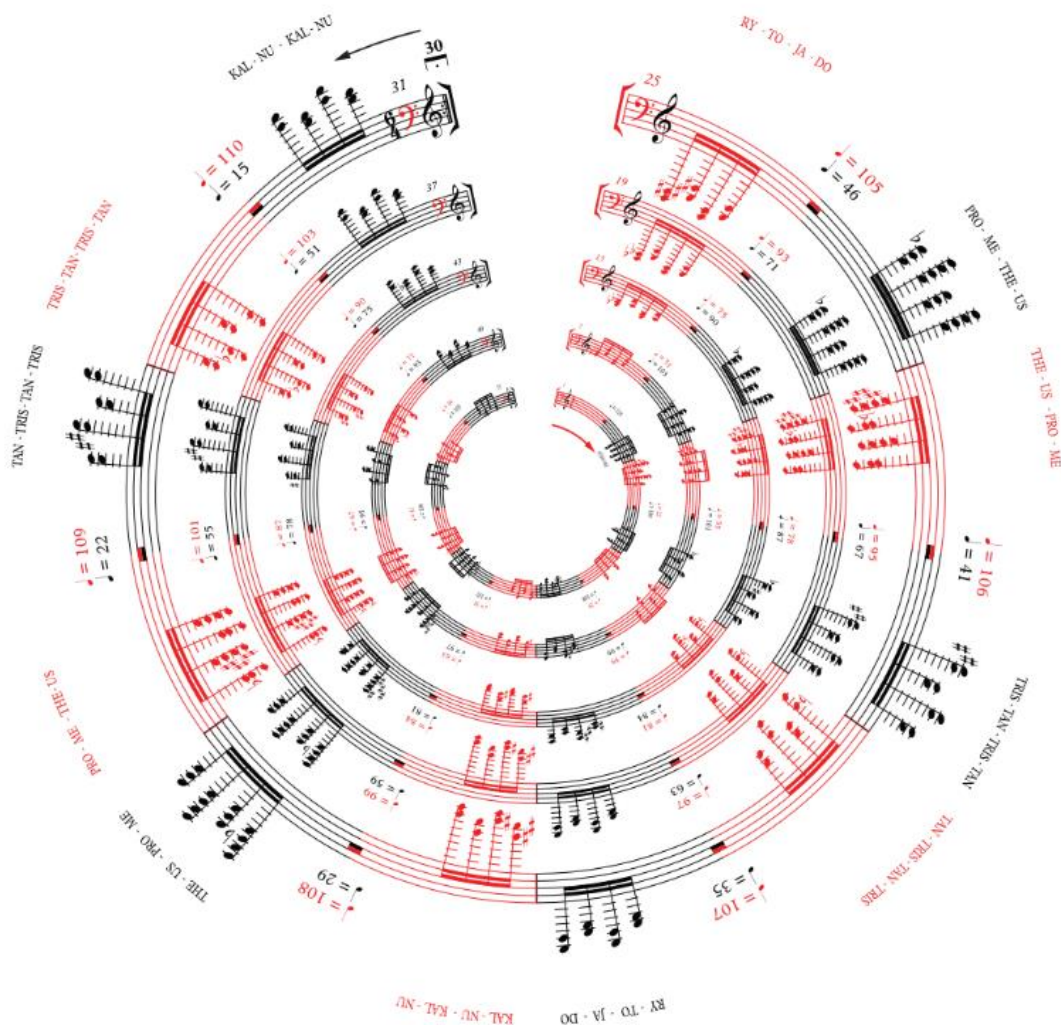
Apibendrinant, „Pujos“ kompozicinėje struktūroje aptinkamos komponavimo technikos – kombinatorinė, linearaus adityvumo ir politempų – yra matematinės prigimties, tad sudaro prielaidą kūrinio struktūrą perteikti glaudžia figūriniu išraiška:

- išdėstant motyvų ciklus atskirose eilutėse, kad ciklo ilgėjimas-trumpėjimas būtų vizualiai akivaizdus;
- penklinių-trikampių kontūrą formuojant taip, kad vienodi motyvai visuomet lygiuotų vertikalėse;
- visus keturis adityvinius-reduktyvinius ciklus užrašant keturiuose trikampiuose, vizualiai perteikiant kūrinio medžiagos resursų sprendimo išbaigtumą.

Aptartų kompozicijų atveju pastebėti matematiniai modeliai atskleidžia figūrinio komponavimo sistemiškumo tendenciją. Ją papildoma ir išplečia toliau aptariamoms *tempo moduliacijų, tonų moduliacijų, retrogrado ir transpozicijų* technikos ir jų vizualioji raiška Kabelio „Mito sutvirtinimo“ dviem fortepijonams (2019) (39 pav.) partitūroje. Ši kompozicija, kaip ir Mažulio „Puja“, paremta griežtomis algoritminėmis struktūromis. Kūrinyje sąveikaujančios tempo moduliacijų, retrogrado ir transpozicijų technikos formuoja

glaudžią, vieno lapo apimties kūrinio partitūrą-kodą, talpinančią tiek struktūrinės, tiek semantines autoriaus idėjas. Siekiant suprasti šios figūrinės partitūros sąrangą, pirmiausia verta apžvelgti kūrinio atlikimo principą bei ženklavimo reikšmes.

„Mito sutvirtinimas“ gali būti atliekamas pasirinktinai vienu arba dviem fortepijonais. Abiejų partijų medžiaga išdėstyta penkiuose koncentrinuose apskritimuose, skirtingomis (raudona ir juoda) spalvomis. Kūrinio pradžią ir atlikimo kryptį žymi raudona rodyklė centre. Atlikus centrinės penklinės motyvus nurodytu 4/4 metru, analogiškai pereinama prie antrojo ir kitų apskritimų, o išorinio apskritimo pabaigoje pakeičiama atlikimo kryptis, metras tampa 6/4 (juodos spalvos pusinės pauzės keičia raudonos sveikosios) ir visi motyvai atliekami retrogradu⁶⁸. Pasitelkiant ausinėse skambantį metronomo garso takelį, kiekvienas motyvas atliekamas vis kitoku tempu, užrašytu juodomis nuorodomis pirmojoje kūrinio dalyje, ir raudonomis – antrojoje. Apžvelgus figūrinės partitūros chronologinį principą aiškėja kūrinio komponavimo technikos. *Transpozicijų techniką* atskleidžia tonų aukščių sąrangą: „Mito sutvirtinimo“ toninis



39 pav. Ričardas Kabelis, *Mito sutvirtinimas*, 2019. Skaitmeninės partitūros autorius – Matas Šablauskis.

⁶⁸ Atlikimo paaiškinimų šaltinis – asmeninis kompozitoriaus archyvas.

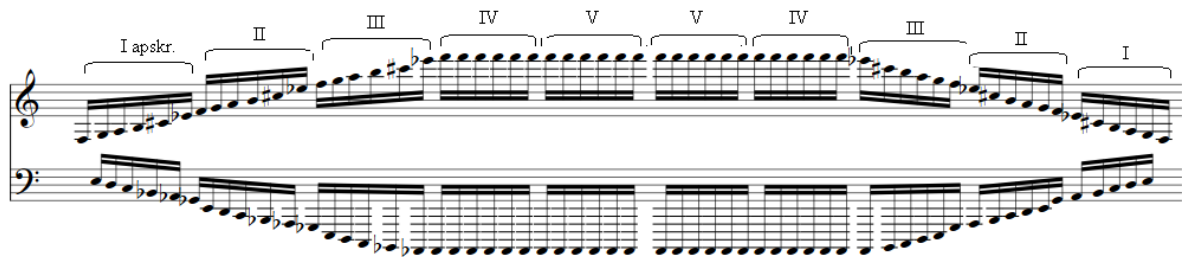
pagrindas – tai Aleksandro Skriabino, Richardo Wagnerio ir Juliaus Juzeliūno autoriniai akordai, simboliškai jungiantys rytų (slaviškąją), vakarų (germaniškąją) ir baltiškąją kultūras. Šiame akordų sugretinime atsispindi autoriaus kultūrologinė idėja: „Baltų kultūrinio palikimo, nepriklausančio nei lotyniškajam, nei bizantiškajam arealui, tapimas savarankiška pasaulio civilizacijos dalimi tęsiasi iki mūsų laikų“. (Kabelis, kūrinio anotacija, Žakevičiūtė: 2020: 19).

Kiekvienas akordas kūrinyje funkcionuoja šešiose transpozicijose (40 pav.), jos sudaro visą kūrinio harmoninę medžiagą. Transpozicijų technika sutinkama ir kitose



40 pav. Ričardo Kabelio *Mito sutvirtinimo* (2019) akordų transpozicijos. Darbo autorės schema.

figūrines partitūrose, pavyzdžiui, vėlyvųjų Viduramžių transpozicinės technikos atmaina – transponuojantis kanonas (*canon per tonos*) būdingas jau XV a. figūrinėms partitūroms (žr. 2.1.). Jo principai aktualūs ir šiuolaikinių kompozitorių figūrinėms partitūroms, pvz. Mažulio „Apstulbusi akis prarado amą“ (1985) (žr. 2.1.) bei „Sybilla“ (1996) (žr. 3.2.), kurios melodinę medžiagą sudaro septynios transpozicijos, užrašytos S formos partitūroje ir atliekamos kanonu, o darbo autorė transpozicijų techniką pasitelkė kūrinyje „Verbum“ (2020) išskleisdama motyvus *si-do-re-mi-fa* dermėje (žr. 2.1.). „Mito sutvirtinimo“ atvejuje pastebima, kad akordų transpozicijų pasirinkimą ir jų seką kūrinyje lemia tonų moduliacijų ir retrogrado technikomis grįstas kompozicinis sprendimas: fortepijono partijų akordų žemiausi tonai laipsniškai juda priešingomis kryptimis, kol pasiekia diapazono ribas ir vėl sugrįžta atgal į centrą (41 pav.).



41 pav. Ričardo Kabelio *Mito sutvirtinimo* (2019) žemiausi akordų tonai. Darbo autorės schema.

Minėtosios technikos pastebėtos ir kitose šiame darbe analizuotose kompozicijose: retrogradinio kanono pavyzdžiai aptarti 2.1. poskyryje, o nekanoniniai retrogrado sprendimai kūrinio partijose taikomi darbo autorės kūrinyje vokaliniam kvartetui „Somnus“ (2021). Šioje kompozicijoje penklinių medžiaga priklauso skirtingiems kūrinio segmentams ir balsams, o atlikimo kryptį lemia geometrinės trajektorijos (žr. 3.1.).

„Mito sutvirtinimui“ būdingi ir specifiniai tempų sprendimai. Kūrinio ritminės ląstelės – tai keturių šešioliktinių akordų grupės 4/4 ir 6/4 metre, atskirtos pauzėmis. Šią iš pažiūros paprastą ritminę sąrangą suaktyvina tempo kaitos sprendimas: pradedant greičiausiu tempu – MM 110, laipsniškai pasiekiamas MM 15 tempas. Centriniam apskritime kiekvienas elementas (sudarytas iš akordo ir pauzės) yra MM 1 lėtesnis už prieš tai buvusį, antrajame skirtumas tampa – MM 2, trečiajame – MM 3, ketvirtajame – MM 4 ir penktajame paeiliui MM 5, 6 ir 7. Šis principas atstovauja *tempo moduliacijų technikai* (kartais dar vadinamai metrinų moduliacijų arba proporcinių tempų technika), apimančiai tempo pokyčius ir jų proporcingus santykius kūrinyje (Mead, 2007: 64–66).

Aptarus „Mito sutvirtinimo“ komponavimo technikas bei jų analogus kitose kompozicijose, pravartu atskirai apžvelgti, kaip muzikinės sąrangos principai koreliuoja su figūriniu partitūros sprendimu, formuodami integralią figūrinę kompoziciją.

Vienovės ir balanso principai. Vienovės įspūdį kuria centrinės simetrijos figūra, tokį sprendimą motyvuoja kiekvienoje penklinėje išdėstyta vienodas motyvų skaičius bei retrogradinė forma.

Pabrėžimo principas. Vizualusis partitūros akcentas ir išskirtinis bruožas – „V“ raidės formos tarpas partitūros viršuje. Pasak kompozitoriaus, „tai vartų į senąjį laiką simbolis, į kurį patenkama įsisąmoninant būties akimirkas (Kabelis, kūrinio anotacija, Žakevičiūtė: 2020: 19). Greta simbolinės prasmės, šis tarpas svarbus ir struktūriškai: jis žymi perėjimą iš vieno tempo kaitos ciklo į kitą.

Laiko, krypties principai. Uždari apskritimai, būdingi žiediniams kanonams, ženklina begalinį ciklišką judėjimą, o tuo tarpu aptariamojoje partitūroje matomi apskritimų

„įtrūkimai“ suponuoja dvejetainę figūros „pradžios“ suvokimą: iš vienos ir iš kitos pusės. Atlikimo metu abi šios kryptys išpildomos paeiliui pirmojoje ir antrojoje kūrinio pusėje.

Kontrasto principas. Partitūroje spalvų kontrastas pasitelkiamas instrumentų partijoms bei tempų ženklavimui abiejose kūrinio dalyse atskirti.

Erdvės principas. „Mito sutvirtinimas“ – vienas retų pavyzdžių, kuomet figūrinėje partitūroje pasitelkiama vizualioji perspektyva. Šis sprendimas ne vien dekoratyvus, bet ir struktūriškai pagrįstas ir susijęs su jame taikoma tempų moduliacijų technika: kuo elementai didesni, tuo lėtesniu tempu jie atliekami. Visgi šis principas galioja tik pirmajai kūrinio pusei: retrogrado dalyje tempai apsikeičia.

Šiame poskyryje tyrinėti pavyzdžiai atskleidžia, kad figūrinei raiškai parankios garsinės ir vizualiosios struktūros, grįstos matematiniais modeliais. Jiems dažnai taikoma *algoritminės kompozicijos* sąvoka. Algoritminė kompozicija plačiąja prasme apibrėžiama kaip taisyklių rinkinys, skirtas per apibrėžtą žingsnių skaičių išspręsti muzikinių elementų visuminės organizacijos problemą (Cope, 2001, Collins, 2002). Algoritminės kompozicijos koncepcija nėra nauja: muzikos ir matematikos dėsnių vienovę įžvelgė jau Pitagoras (Collins, 2002). Algoritminei kompozicijai charakteringas nuoseklus sprendimų priėmimas: kompiuterinės kompozicijos atveju pirmiausiai sukuriamas pamatinis algoritmas, tuomet jis suskaidomas į mažiausius nedalomus elementus (Dowling and Harwood, 1985)⁶⁹. Konstruktyviai vertinant kūrybinį procesą, bet kuri matematinė formulė gali būti paversta algoritmu, generuojančiu muziką (Cope, 2001:167, iš Shillinger, 1948; Winsor, 1987), tačiau žvelgiant plačiau, jau XIV a. izoritminė technika (žr. 1.2.) – savotiškas algoritmas, kaip ir Johanno Sebastiano Bacho griežtų formų fugos, kanonai, *etc* (Cope, 2007: 10). Minėti Mažulio ir Kabelio kūrybos pavyzdžiai šiuo požiūriu irgi gali būti laikomi algoritminėmis kompozicijomis, nors skirtingiems parametrams (tonų aukščių, trukmės, tempo *etc.*) kartais taikomi ir atskiri algoritmai.

Algoritminei muzikai būdingas požymis yra tai, jog pakeitus kurį nors pirminės formulės elementą šis pokytis paveikia viso tolesnio proceso žingsnius. Daugeliu atvejų kompozitoriai kūrybos procese išbando įvairius struktūrinius variantus, kol atranda galutinį, tačiau egzistuoja ir savita kompozicijų rūšis, neturinti baigtinio sprendimo: į struktūrinę formulę įkeliant vis kitus parametrus, gaunami kitokie kompozicijų variantai. Šiame darbe tokiai komponavimo technikai taikoma darbo autorės siūloma *atviro algoritmo* sąvoka.

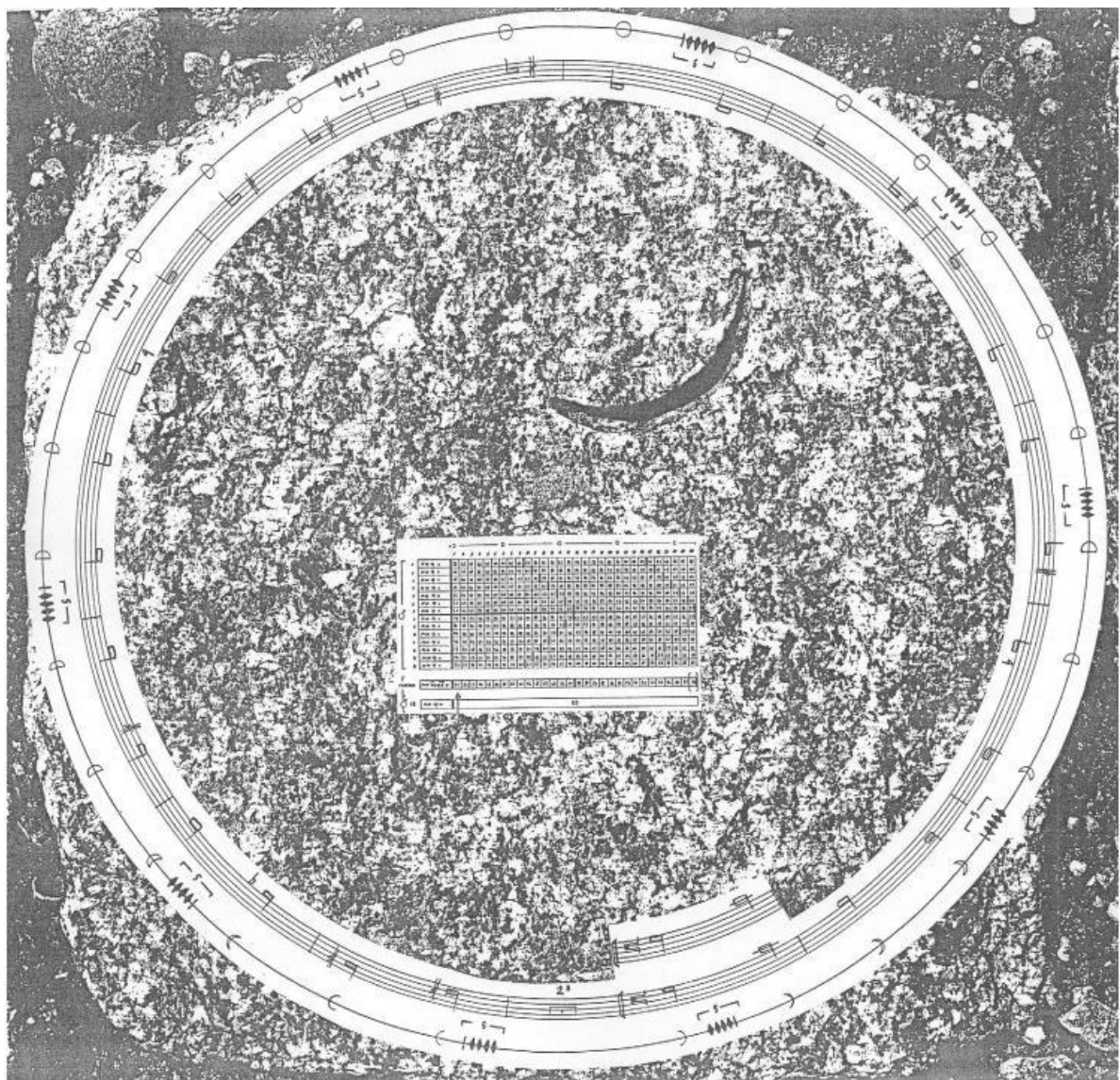
Radikalus atviro algoritmo kompozicinis pavyzdys – Kabelio „Neumond“ („Jaunatis“) (1996) 32 vyrų balsams ir 10 tomtomų. Šios figūrinės kompozicijos įkvėpimo

⁶⁹ Tokie algoritmai vadinami *top-to-bottom* (angl. „iš viršaus į apačią“) algoritmais, tačiau galima ir priešinga *bottom-to-top* sistema, pradedama nuo smulkiausių elementų ir jungiant juos į stambesnius (Dowling and Harwood, 1985).

šaltinis – Stuttgarto Meno akademijos Schloss Solitude kiemo grindinyje iškalta to paties pavadinimo Michos Ullmano skulptūra – 28 mėnulio fazių ženklai (Kabelis, „Neumond“ atlikimo paaiškinimai, 1996).

Figūrinės partitūros atlikimas. Atlikėjai kūrinyje dalijami į tris savarankiškas grupes: 18 ir 14 balsų bei 10 tomtomų (*ibid.*). Kiekvieną partitūros puslapį sudaro trys koncentriniai apskritimai ar jų fragmentai: tomtomų partija išoriniame, 18 balsų grupės – viduriniame, 14 balsų – vidiniame (42 pav.). 18 dainininkų ir 10 perkusininkų sustoja ratu ant grindinio ženklų, o 14 dainininkų ratais juda centrinėje erdvėje.

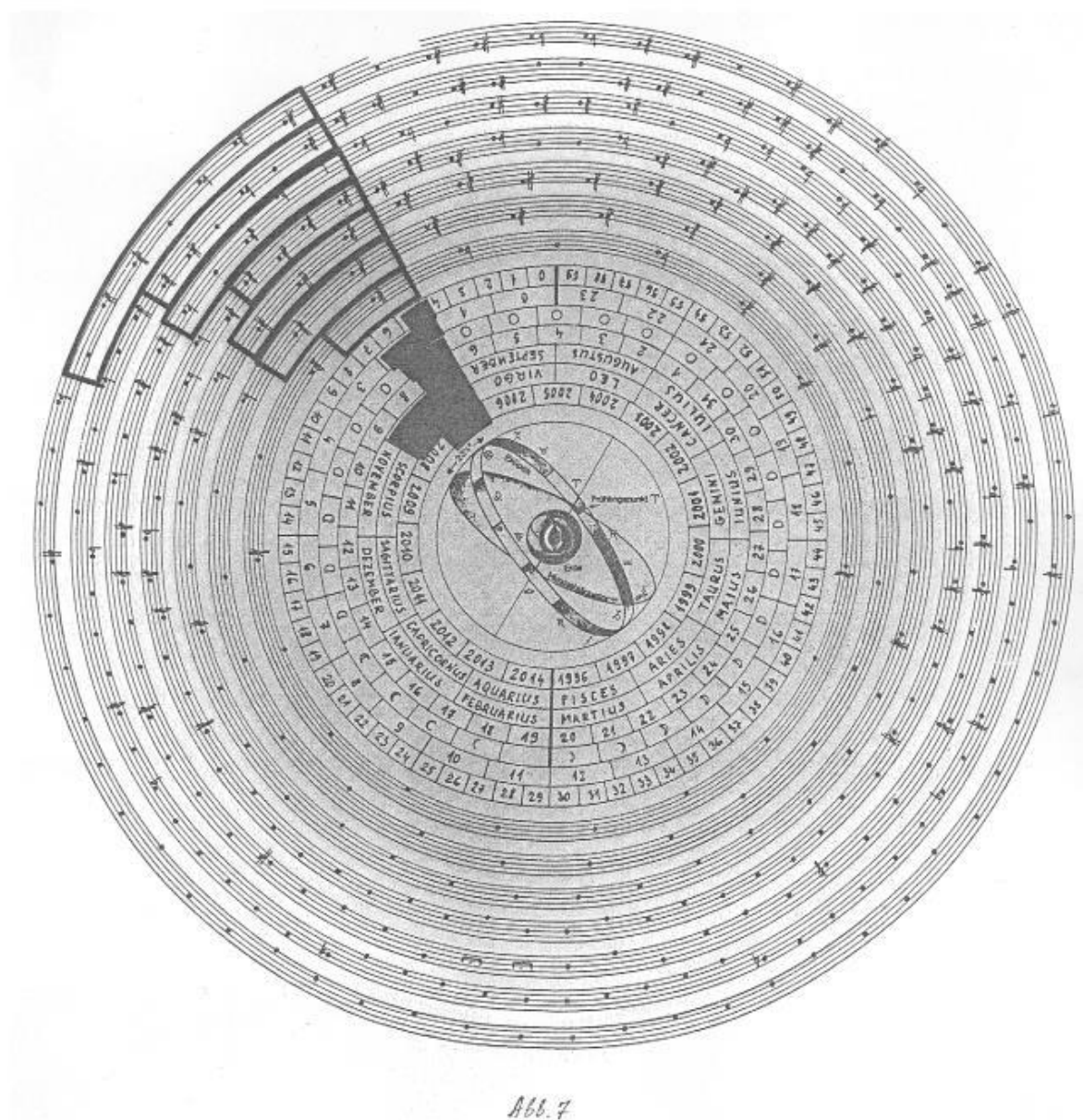
Tonų aukščių sąranga. Kūrinio partitūra – tai 28 puslapiai, kurių kiekvieną sudaro trys koncentriniai apskritimai. Partitūros parametrai, kompozitoriaus sumanymu, kiekvienai atlikimo datai turėtų būti apskaičiuojami iš naujo, remiantis sukama tonų astroliabija (43



42 pav. Ričardas Kabelis, *Neumond*, 1996. Kompozitoriaus asmeninis archyvas.

pav.). Apskritimų penklinių tonų aukščiai paremti apskaičiuoti kvintų rato principu, susietu su Saulės (365,25 d.) ir Mėnulio (354 d.) ciklais, drauge sudarančiais 19 metų ciklą, žymintį tos pačios Mėnulio fazės atsikartojimą tą pačią dieną. Sukant slenkančias sistemas, 28 kūrinio tonai išrenkami pagal atlikimo datą: metai – 1 tonas, žvaigždynas – 2, mėnuo – 3, diena – 4, mėnulio fazė – 5, valanda – 6, minutė – 7. Astroliabijos atskaitos diena yra 1996 m. astronominio pavasario data: kovo 19–21 d., sutampanti su jaunaties pradžia Žuvų žvaigždyne, įprasmina „Neumond“ pavadinimą.

Ritmo ir tempo sąranga. Kūrinio trukmės ir tempo parametrai yra vienodi kiekvienai atlikimo datai. Kiekvieno puslapio medžiaga atliekama per 30 sekundžių, juos skiria 2 sekundžių pauzės. Įdomi ir mikropolifoninė politempinė kūrinio sąranga: 18 balsų grupės



43 pav. Ričardo Kabelio *Neumond* (1996) atviro algoritmo sistema (tonų astroliabija). Kompozitoriaus asmeninis archyvas.

tempas nekinta (MM 60), tomtomų grupės tempas keičimas ties kiekviename puslapyje, o 14 balsų grupės tempą nurodo lentelė partitūros centre. „Neumond“ muzikinių ir vizualiųjų struktūrų sąryšį atskleidžia šie formaliosios analizės principai:

Vienovės ir balanso principai. Partitūroje ir astroliabijoje atsikartojančios apskritimo formos atitinka ciklines tonų aukščių struktūras, susietas su kvintų rato, paros ir metų, Mėnulio fazių ciklais.

Kontrasto principas. Partitūroje vizualiai kontrastuoja penklinių apskritimai bei jų centre esantys tempo lentelių stačiakampiai. Jie atstovauja skirtingo tipo sistemas: ciklinę ir vienakryptę.

Laiko, krypties principai. Apskritimas – forma be pradžios ir pabaigos, tad astroliabijos muzikinė struktūra reprezentuoja tūkstančius variantų turinčią, tačiau baigtinę sistemą.

Apibendrinant, Kabelio „Neumond“ atstovauja itin retai FMK sutinkamai atviro algoritmo technikai, kuri, pasitelkiant generuojančių elementų plėtojimo „kodus“, lemia struktūriškai sudėtingas, tačiau nuoseklias ir vizualiai glaustas kompozicines sistemas. Generuojančios kompozicinės struktūros (šiuo atveju – astroliabijos principas) priartina FMK tyrimą prie naujo aspekto – figūrinės raiškos prekompozicijoje tyrimo. Kitame darbo skyriuje dėmesys sutelkiamas į šį dažnai galutinėje partitūroje nematomą komponavimo etapą – prekompoziciją. Tyrimo posūkis į atskirų kūrybos fazių tyrinėjimą leidžia pasekti kompozitoriaus mąstymo strategijas, ieškant jose naujų figūrinio komponavimo aspektų.

3. FIGŪRINIO KOMPONAVIMO PRAKTIKA

3.1 Figūriškumo apraiškos prekompoziciniuose kūrybos sprendimuose

3.1.1. Figūrinės muzikos prekompozicijos (FMP) sampratos kontekstai

Antrajame darbo skyriuje aptarus teorinius, užbaigtų kūrinių analize grįstus FMK aspektus, metas plačiau patyrinti, kaip figūrinė raiška taikoma kūrybinėje praktikoje, pradedant nuo ankstyviausios – prekompozicinės – kūrybos fazės. Kūrybos proceso skaidymo tam tikrais etapais šaknys siekia Baroko laikotarpį, kuomet (iki pat Apšvietos amžiaus) lyderiaujančiu mokslu buvo retorika (Dreyfus, 1996: 2). Muzikos teorija taip pat rėmėsi retorikos principais: iš retorikos teorijos kilo ne mažiau kaip 30 muzikologijos terminų. Neatsitiktinai ir pirminė

komponavimo proceso diferenciacija buvo susieta su retorikos etapų sąvokomis. Apie tai kalbėjo Athanasius Kircheris („Musurgia universalis“, 1650), išskirdamas *inventio*⁷⁰, *dispositio*⁷¹ ir *elocutio*⁷² komponavimo

Cicero	Bernhard	Mattheson (1739)
1. inventio	1. inventio	1. inventio
2. dispositio		2. dispositio
3. elocutio	2. elaboratio	3. elaboratio
4. memoria		4. decoratio
5. pronuntiatio	3. executio	5. executio

6 lentelė. Johanno Matthesono ir jo pirmtakų komponavimo etapų modeliai (Dreyfus, 1996: 6).

žingsnius (Daunoravičienė, 2006: 6), atitinkančius pirmuosius tris Cicerono retorikos etapus (neįtraukiant *memoria*⁷³ ir *pronuntiatio*⁷⁴) (6 lent.)⁷⁵. Johannas Matthesonas, Cicerono modelį⁷⁶ sujungdamas su Christopho Bernhardo⁷⁷, suformavo vėliau plačiai taikytą penkianarį modelį:

inventio – kūrinio pradinė užuomazga;

dispositio – struktūrinis planas, prilyginamas architekto brėžiniui, kuriame pažymima, „kur turėtų būti kambarys, svetainė“;

*elaboratio*⁷⁸, pasak Matthesono, yra „dvigubai lengvesnis“ etapas, nes tereikia „pereiti paruoštu keliu“, užpildant muzikinę formą žinomais metodais;

⁷⁰ *Inventio* (lot.) – „išradimas, atradimas“. (Thesaurus Latino – Lituanicus, 2017)

⁷¹ *Dispositio* (lot.) – „(iš)dėstymas, (pa)skirstymas; (su)tvaikymas“ (ibid.)

⁷² *Elocutio* (lot.) – „minčių reiškimo būdas, stilius“ (ibid.)

⁷³ *Memoria* (lot.) – „atmintis, sugebėjimas atsiminti“ (ibid.)

⁷⁴ *Pronuntiatio* (lot.) – „paskelbimas, viešas supažindinimas, ištartimas“ (ibid.)

⁷⁵ Lentelės šaltinis – Dreyfus, 1996: 5.

⁷⁶ Cicero. *De inventione*. Venice: Nicolas Jenson, 1470.

⁷⁷ Bernhard, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus*. 1657 in *Die Kompositionslehre Heinirch Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, ed. Joseph Müller-Blattau. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.

⁷⁸ *Elaboratio* (lot.) – „kruopštus darbas, pastangos“ (ibid.)

*decoratio*⁷⁹ – ornamentinė išdaila;

*executio*⁸⁰ – atlikimas (Dreyfus, *ibid.*, cit. Mattheson, 1739).

Pastebima, kad visų minėtų teoretikų modeliuose pirmąją kūrybos fazę vieningai laikoma *inventio*. Ji, drauge su *dispositio*, galėtų būti laikoma šiuolaikinės prekompozicijos sampratos pirmtake, apimančia jos emocinį ir konstruktyvųjų aspektus (invencijai reikia „užsidegimo ir įkvėpimo“, dispozicijai – „tvarkos ir matavimo“ (Dreyfus, *ibid.*, cit. Mattheson, 1739), kai tuo tarpu *elaboratio* reikalauja „šalto kraujo ir apdairumo“ (*ibid.*). Nors ir paženklinta polėkio, *inventio* nebuvo traktuojama vien tik kaip inspiracinė, konkrečiai neišreikšta būsimo kūrinio vizija. Sąvoka „invencija“ (lot. *inventio*), greta vėlesnės „atrado“ reikšmės, XIV a. reiškė ir „sugalvotą organizavimo būdą“ („invention“, *Online etymology dictionary*, 2018). Barokinio žanro – invencijos – atvejis patvirtina šią sampratą: invencija – tai konvencionali „idėjos už kūrinio“ metafora, tartum muzikinis išradimas, peraugantis į išplėtotą kompoziciją⁸¹ (*ibid.*: 2).

Apžvelgtose teorinėse klasifikacijose aiškiai matyti trys – priemonių ir užduoties suplanavimo, išpildymo ir užbaigimo – kūrybos etapai. Šiame poskyryje dėmesys sutelkiamas į pirminę kūrybos fazę – prekompoziciją – bei jos sampratas. Visgi dalis kompozitorių (Paulas Doornbuschas, Richardas Barretas, Gerardas Pape'as *etc.*) teigia, kad „viskas yra kompozicija“, o prekompozicija visai neegzistuoja (Doornbusch, 2005: 48). Ar komponavimo praktika teikia pakankamai argumentų, pagrindžiančių prekompozicijos atskyrimą nuo kompozicijos ir jos laikymą savarankišku pradiniu komponavimo etapu? Douglasas Rustas prekompozicijos ir kompozicijos reiškinių santykį atskleidė vaizdingu palyginimu: prekompozicija – tai staklės, o kompozicija – jomis audžiamas audeklas (Rust, 1994: 62). Šią metaforą Rustas taikė įvairių serialistinių technikų ir kūrinio kaip rezultato atskyrimui: kompozitorius-„audėjas“ pasirenka priemones, lemiančias norimus „audinio raštus“ – skambesį, kuris galutiniame rezultate uždengia techninį karkasą (*ibid.*). Prekompozicijos samprata prigijo įvairių epochų komponavimo modeliams analizuoti, pavyzdžiui, vėlyvųjų Viduramžių ir Renesanso polifoninėse kompozicijose kūrinio prekompoziciniu karkasu tampa *cantus firmus* (Raškums, 2005: 60), o tonacinėje muzikoje prekompoziciniams sprendimams priskiriamas tonacijų ir akordų kaitos planas (Pitt, 1995: 292). Greta karkaso funkcijos dar vienas svarbus prekompozicijos aspektas – tai jungtis tarp pirminės muzikinės idėjos ir kompozicinio sprendimo, išlaikant balansą tarp improvizavimo ir struktūravimo. Pasak Kabelio, apibūdiant prekompozicijos „kaip darbo su medžiaga

⁷⁹ *Decorus* (lot.)- „gražus, dailus“ (*ibid.*), *decoratio* (lot.) – „puošimas, gražinimas“ (Latdict, 2021)

⁸⁰ *Exsecutio* (lot) – „įvykdymas, atlikimas“ (Thesaurus Latino – Lituanicus, 2017)

⁸¹ Johanno Sebastiano Bacho invencijos – trumpi kontrapunkto principais sukurti kūriniai (BWV 772–801).

pirminio etapo“ esmę, kyla dvi grėsmės: komponavimui tapti „paviršutiniška ir chaotiška improvizacija“ arba „struktūrai netapti kompozicija“ (Kabelis, interviu 4 pried.). Kompozitoriaus nuomone, „prekompozicija derėtų vadinti pirminį struktūrų plėtojimą ir jų atranką, o taip pat – į visumą siejamų būsimos struktūros elementų eskizavimą“ (*ibid.*). Šis požiūris atskleidžia kūrėjo-„inžinieriaus“ mąstymo modelį, pasireiškiantį prioritetu sistemiškai nuosekliai muzikinei raiškai: „prekompoziciame kūrinio sukūrimo etape, eskiziškai aprėpiant ir siejant vis daugiau būsimos kūrinio struktūros atributų, išgryninamas ir išbaigiamas struktūros vidinių sąsajų laukas“ (*ibid.*). Tolesnė prekompozicinių sprendimų analizė patvirtina autorių estetinių nuostatų ir jų prekompozicinių technikų sąsajas.

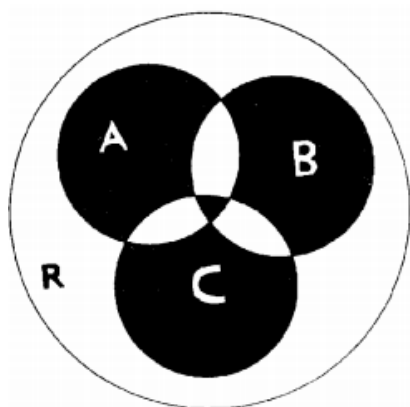
Prekompozicijos praktikoje aptinkama ne vien muzikiniais parametrais grįstų ir natomis užrašytų eskizų, bet ir vizualių struktūrų. Siekiant prekompozicijoje įžvelgti figūrinio komponavimo analogus, reikėtų prisiminti FMK charakterizuojančius bruožus. Apibrėžiant FMK, svarbiausiais darbo autorė įvardijo tris šio reiškinio komponentus:

- a) geometrinėmis formomis grįstą fiksuotų reikšmių notaciją;
- b) generatyvias ar algebrine logika grįstas komponavimo technikas;
- c) muzikinių ir vizualiųjų parametrų integralumą, pasireiškiantį notacijos

atliekama struktūrinio kodo funkcija (žr. 1.2).

Šių kriterijų aktualumą FMP atvejams liudija analizuojama figūrinių prekompozicijų praktika. Figūrinių muzikos prekompozicijų (FMP) tyrinėjimų pradžia – prekompozicinių schemų analizė. Šiam tikslui parankūs šaltiniai – kompozitorių monografijos, straipsniai apie savo kūrybą bei asmeninio archyvo medžiaga. Charakteringi FMP modeliai pastebimi detaliai savo kūrybos specifiką aprašiusio kompozitoriaus Iannio Xenakio schemose: knygoje „Formalized music: Thought and Mathematics in Composition“ (1992), dėstydamas

savo kompozicinę sistemą, autorius daug dėmesio skyrė kūrybinio proceso analizei.



44 pav. Iannio Xenakio *Hermos* (1960–61) prekompozicinė diagrama (Xenakis, 1992: 174).

Vienas pavyzdžių, atskleidžiančių FMP bruožus kūrybos procese – Xenakio kūrinys fortepijonui „Herma“ (1960–61). „Hermos“ prekompozicinis pagrindas – algebrinės funkcijos ir jų vizualiosios išraiškos. Kūryboje remtis geometrijos dėsniniais kompozitorių paskatino siekis grįsti komponavimo procesą tvirtesne logika negu „akimirkos impulsas“ ir ieškoti kūrybinių principų, kurie būtų verti „žiaurių žmogiškojo intelekto kovų“ (Xenakis, 1992: IX). Algebrines funkcijas kompozitorius taikydavo trejopai,



45 pav. Iannis Xenakis *Hermos* (1960–61) A setas. Montague, 1995: 39.

išskirdamas *algebra in-time*, *temporal algebra* ir *algebra outside-time* kategorijas (Xenakis, 1922: 170). Pastaroji algebros „už laiko“ kategorija lemia prekompozicinę komponavimo priemonių atranką struktūruojant garsinių įvykių vektorinę raišką, nesusijusią su jų chronologine tvarka (*ibid*). Šis požymis yra FMK *a* principo ekvivalentas prekompozicijoje, kuomet muzikiniai ženklai partitūroje išdėstomi ne lineariai, bet remiantis vidiniais muzikinių parametrų sąveikos dėsniais. „Hermos“ prekompozicinė medžiaga – Venno diagrama išreikšta algebrinė Booleano funkcija (44 pav.)

$F = A \cdot B \cdot C + A \cdot \bar{B} \cdot \bar{C} + \bar{A} \cdot B \cdot \bar{C} + \bar{A} \cdot \bar{B} \cdot C$, kurios aibė *R* prilyginama visiems fortepijono klavišams, o kintamieji *A*, *B* ir *C* – tam tikriems klavišų setams (45 pav. iliustruoja *A* tonų setą). *A+B* veiksmas žymi *A* ir *B* setų narių sujungimą, $\bar{A}$ – visus *R* elementus, išskyrus priklausančius *A*, *A·B* – bendrus *A* ir *B* setų narius ir t.t. (*ibid.*: 172). Iš įvairių šios funkcijos išraiškų kompozitorius kūriniui pasirinko dešimties veiksmų variantą $F = (A \cdot B + \bar{A} \cdot \bar{B}) \cdot C + (\bar{A} \cdot B + A \cdot \bar{B}) \cdot \bar{C}$, tokį pasirinkimą argumentuodamas išraiškos reduktyvumu (10 operacijų vietoje 17) (*ibid.*:175). Vizualizuota šios lygties

struktūra sudaro simetrišką figūrą, ženklinančią elementų tarpusavio ryšius (46 pav.). Lygtyje apibrėžtų funkcijos kintamųjų susiejimas su klavišų setais bei jų valdymas remiantis matematinėmis operacijomis yra *b* ir *c* FMK kriterijų prekompoziciniai analogai: prekompozicinė muzikinė struktūra susieta su vizualiųjų struktūrų parametrais ir grindžiama algebrine logika.

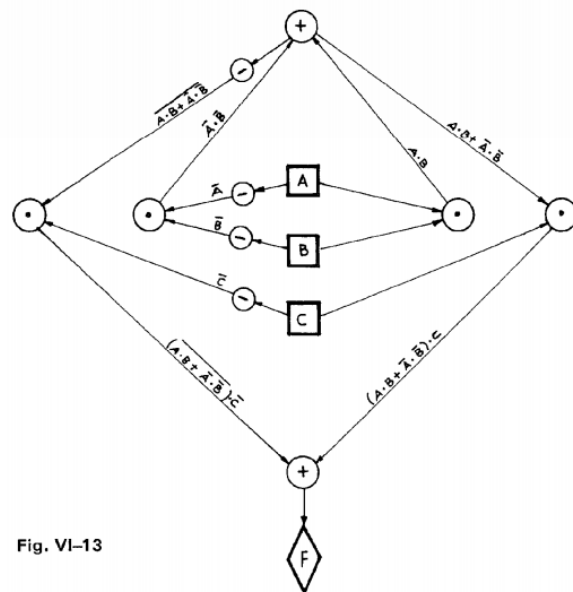
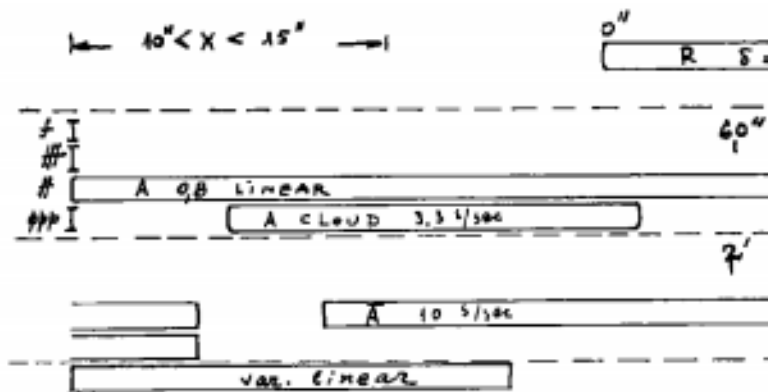


Fig. VI-13

46 pav. Vizuali Booleano funkcijos veiksmų išraiška Iannis Xenakis *Hermos* (1960-61) prekompozicijoje (Xenakis, 1922: 175).

Kitame žingsnyje kompozitorius modeliuoja tonų setų chronologinę tvarką, sudarydamas laiko tėkmės diagramą (*temporal flow chart*) ir priartėdamas prie detalesnio muzikinės medžiagos planavimo (47 pav.). Šis žingsnis žymi perėjimą prie komponavimo proceso ir prekompozicinės fazės pabaigą: FMP modeliais apibrėžęs „už laiko“ esančius kūrinio tonų aukščių ir jų kaitos principus, kompozitorius palieka prekompozicinę fazę ir pereina prie faktūros ir trukmės klausimų. Apžvelgus Xenakio „Hermos“ prekompozicines schemas pastebima, kad tiek kūrinio prototipas (Venno diagrama), tiek simetriškas funkcijos veiksmų pasirinkimas liudija vizualiosios struktūrinės raiškos aktualumą kompozitoriui. Šį sąryšį patvirtina ir kitų kūrinių atvejai, pavyzdžiui, kūrinio „Metastasis“ (1955) struktūrų perkėlimas į Philipso paviljono projektą, Markovo stochastinių grandinių dviejų ir trijų dimensijų erdvėje tyrinėjimai ir jų pagrindu sukurti kūriniai „Analogique A“ (1958) ir „Analogique B“ (1959) *etc (ibid.)*. Minėtuose pavyzdžiuose pirmąjį FMP kriterijų liudija glausti trijų dimensijų eskizai, o kitus du kriterijus atitinka vizualiųjų parametrų sąsajos su garsiniais parametrais („Metastasis“ atveju – paviršiaus plokštumas formuojančios *glissando* linijos, „Analogique A“ ir „Analogique B“ – garsų debesies pjūvių, užrašomų kvadrato formos schemose (*screens*), organizacija (1992: 10, 50).



47 pav. Iannio Xenakio *Hermos* (1960-61) *temporal flow* schema (Xenakis, 1922: 177)

Analizuojant figūrinius prekompozicinius eskizus ir jų sąryšį su FMK kūrybiniais principais pastebima, kad veiksniai, veikiantys figūrinio komponavimo fazėje, yra aktualūs ir formuojant prekompozicines struktūras, tad FMK kriterijai, tradicinės partitūros dėmenį pakeitus schema ar eskizu, gali būti analogiškai formuluojami ir prekompozicijoms:

1. Prekompoziciniuose eskizuose ir schemose kompozitorius taiko geometrinius, erdvinius sprendimus;
2. Prekompozicinės technikos grindžiamos matematine, algoritmine logika ar kitomis nuosekliomis struktūromis;
3. Vizualiųjų prekompozicinių struktūrų ir muzikinės medžiagos struktūrų parametrai tiksliai fiksuoti ir integraliai susiję.

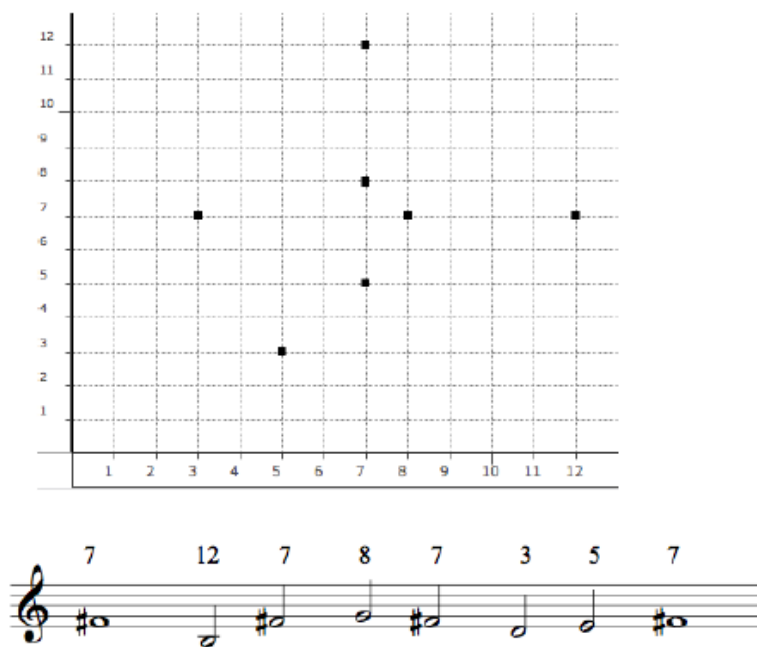
Pirmieji kriterijai apibrėžia vizualiuosius ir muzikinius FMP požymius, o trečiasis kriterijus primena figūrinės ir grafinės notacijos taikymo skirtumą: grafinėje notacijoje vizualioji raida nėra griežtai susijusi su muzikiniais parametrais, jų sąveika asociatyvi, galimi daugybiniai naudojamų ženklų interpretavimo variantai.

Prieš pereinant prie skirtingų FMP metodų analizės svarbu atkreipti dėmesį, kad vizualiosios prekompozicinės struktūros ne visuomet transformuojamos į figūrinę partitūrą – kartais jos funkcionuoja tik komponavimo eskizuose, bet net ir tuomet geometrinių figūrų parametrų bei jų modifikacijų susiejimas su muzikiniais parametrais padeda organizuoti struktūriškai nuoseklų muzikinį procesą ir inspiruoja originalius formos sprendimus.

3.1.2. FMP sprendimai kaip muzikinės medžiagos atrankos įrankis

Xenakio kūrybos atveju prekompozicinės figūrinės struktūros – tai vizualizuoti matematiniai principai, transformuojami į muzikinius parametrus, tačiau kai kurie kompozitoriai FMP modelius taiko ne kaip struktūrinį pirmavaizdį, bet kaip įrankį iš anksto suplanuotam muzikiniam rezultatui pasiekti. Vienas tokių pavyzdžių – Aldo Clementi eskizuose išlikę „magiškieji kvadratai“⁸². Tai 12x12 langelių lentelės, kurių koordinatėse išdėstyti visi oktavos tonai. Clementi lentelių savitumas yra tai, jog lemiamą reikšmę jis teikdavo ne tonų aukščiams,

bet intervalams tarp jų: šį metodą iliustruoja 48 pav. pateikta „Aus Tiefer“ (2004) tema ir jos grafinė išraiška. Sujungdamas tonų koordinatę susikirtimo taškus, Clementi braižydavo geometrines figūras, kurias vėliau sukdamas, apversdamas ir kitaip modifikuodavo, o jungdamas kelių lentelių grafikus gaudavo sudėtingas polifonines faktūras (Zaccagnini, 2014: 140).



48 pav. Aldo Clementi, *Aus Tiefer* (2004) tema ir jos grafinė išraiška. Zaccagnini, 2014: 30.

⁸² Clementi eskizuose konvencionali notacija buvo naudojama itin retai (Zaccagnini, 2014: 27).

Ar ši originali kūrybinė sistema atitinka FMP kriterijus? Pirmasis kriterijus (geometrinių schemų pasitelkimas) akivaizdus dviejų ašių koordinacių sistemos taikyme. Antrojo ir trečiojo kriterijaus išpildymą liudija tai, kad šioje sistemoje taikomi ne abstraktūs žymėjimai, bet išdėstoma fiksuota intervalinė kūrinio medžiaga, o vizualioji raiška integrali garsinėms struktūroms. Taip kūrinio tema, užrašyta koordinacių sistemoje be laiko dimensijos, įgauna savitą suvokimo rakursą (*ibid.*: 33). „Magiškųjų kvadratų“ sistema apibrėžia muzikinės medžiagos atrankos matą – intervalinę įvairovę: siekdamas, kad harmoninėje vertikalėje nuo tų pačių tonų nesusidarytų vienodi intervalai (sujungus keletą lentelių grafikų beveik visa koordinacių sistema būtų užpildyta taškeliais), kompozitorius nusibraižydavo visų temų transformacijų lenteles, kurių rezultatai padėdavo atrinkti muzikinę medžiagą tolesniems komponavimo žingsniams (*ibid.*, 29).

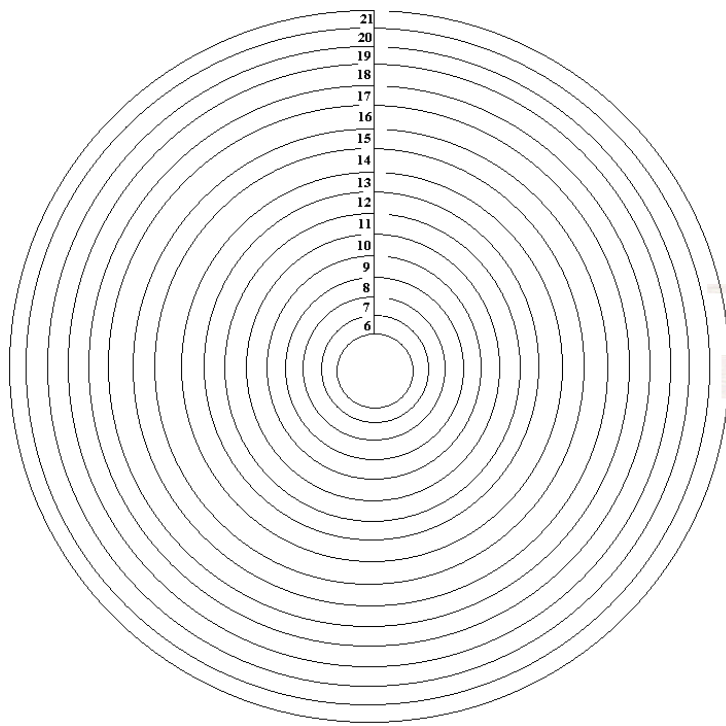
3.1.3. Geometrinių linijų išdėstymo determinuota FMP struktūra

FMP sprendimai taikomi ir darbo autorės kūryboje, vienas tokių pavyzdžių – „Tuo taku“ (2019) keturiems lygiems balsams. Kūrinį inspiravo graikiško labirinto idėja: graikiškas labirintas – tai ne daugybės kelių ir akligatvių galvosūkis, bet apskritimu išdėstytas ornamentas. Geriau į jį įsižiūrėjus matyti, kad, nors iš pažiūros atrodo sudėtingas, jo linijų tarpai sudaro vienintelio kelio galimybę. Šią idėją atliepia ir žodinis kūrinio tekstas – Marijos Mažulės eilėraščio „Sodas išsišakojančiais takais“ fragmentai:

seniai esi jau ėjęs tuo taku

ryškesniais, vis platesniais išsišakojančiais lankais

Šis tekstas, kaip ir labirinto simbolis, yra vizualios, asociatyvios prigimties, inspiruojantis ieškoti figūrinių ekvivalentų. Autorės kūrybos atspirties tašku dažnai tampa tam tikri universalūs kitimo dėsniai: ilgėjimas-trumpėjimas, kilimas-leidimasis, tankėjimas-retėjimas, apgręžimas *etc.*, o muzikinės medžiagos pagrindu – nuoseklūs permutacijų procesai, simetrijos, atspindžio, proporcijų dėsniai ir kiti fizikiniai bei matematiniai reiškiniai. Rėmimasis šiais dėsningumais padeda nuosekliai organizuoti muzikinę medžiagą. „Tuo taku“ atveju kūrybine užduotimi tapo klausytojo įtraukimas į begalinį garsinį labirintą su neišvengiama, numanoma kaita, tuo pačiu išvengiant tiesmuko nuspėjamumo. Labirinto formoje ir eilėraštyje glūdi kryptingas ir matematiškai tikslus kaitos procesas – nuo trumpo prie ilgo. Linijų ilgio parametras artimai susijęs su muzikinės trukmės parametru (proporcinėje notacijoje ilgai naitai skiriama ilgesnė penklinės atkarpa), tad autorė koncentrinį lankų ilgėjimo dėsningumą nusprendė transformuoti į kūrinio ritminę struktūrą, suformuluodama sąlygą, kad kiekvienas naujai įvedamas elementas trunka ilgiau negu ankstesnieji. Šis sprendimas tapo pirmuoju prekompoziciniu žingsniu, o labirintas virto



49 pav. Agnės Mažulienės „Tuo taku“ (2018) prekompozicinė schema. Autorės asmeninis archyvas.

ritminį segmentą eliminuojant trumpiausią (1,2,3,4; 2,3,4,5; 3,4,5,6 *etc.*) arba trumpesnius segmentus prijungti prie ilgesniųjų, kas keturis įstojimus „užlenkiant“ tonų seką. Pasirinkus pastarąjį variantą (sprendimą lėmė balsų įstojimų kaitos vertikalėje siekis), prekompozicinė fazė laikyta užbaigta, o kitame žingsnyje vyko šių sprendimų konkretinimas.

Taikant aptartą prekompozicinį modelį ir pasirinkus unisono, pereinančio į sekundą, sąskambį, suformuota pamatinė muzikinė ląstelė, kuri drauge yra ir pirmoji padala iš trylikos, sudarančių užbaigtą kompoziciją (50 pav.).

Eksperimentuojant balsų kaitos galimybėmis, pasirinktas vienos šešioliktinės trukmės „žingsnis“ tarp gretimų lankų natų: pirmasis lankas nuo centro atitinka ketvirtinę su tašku (6 šešioliktinės), o kiekvienas kitas – viena šešioliktine ilgesnį garsą (7, 8, 9 šešioliktinės *etc.*). Melodinių motyvų intervalo kryptis vertikalėse keičiama kas antrą skiemenį, kaip ir labirinto tako kryptis, o remiantis sekos „užlenkimo“ principu gaunamos laipsniškai ilgėjančios padalos (51 pav. skaičiai atitinka tonų trukmę aštuntinėmis, o rodyklės – tonų porų intervalo kryptį).

prekompozicinė schema (49 pav.). Šie aspektai liudija, kad kūrinio prekompozicija atitinka FMP kriterijus: labirinto forma įkūnija vizualųjį struktūros pradą, o muzikiniai ir vizualieji parametrai (šiuo atveju linijos ilgis ir garso trukmė) kinta vieninga ilgėjimo kryptimi. Prieš komponuojant buvo žinoma, kad kūrinį atliks keturi balsai, o ilgėjančių linijų skaičius schemoje yra nedeterminuotas, todėl modeliuojant pasirinktą ritminį algoritmą atsivėrė dvi galimybės: pridėti vis ilgesnį



50 pav. Agnės Mažulienės *Tuo taku* (2019) pamatinė harmoninė ląstelė. Autorės asmeninis archyvas.

9 ↗	10 ↗	11 ↗	12 ↗
8 ↗	9 ↗	10 ↗	11 ↗ 6 ↘
7 ↗	8 ↗	9 ↗ 6 ↘	10 ↗ 7 ↘
6 ↗	7 ↗ 6 ↘	8 ↗ 7 ↘	9 ↗ 8 ↘

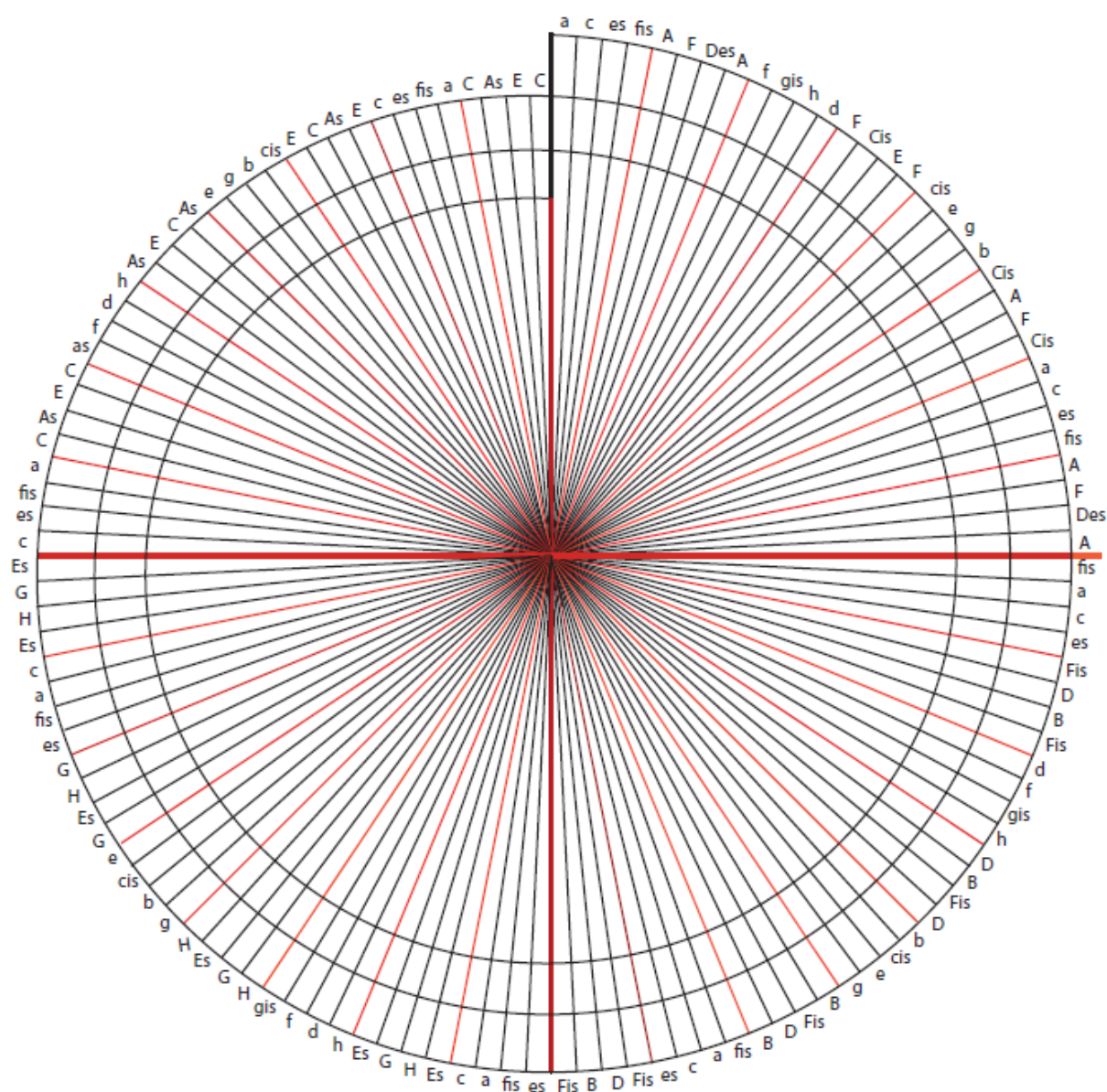
Liko nepaminėtas paskutinis kūrinio faktorius – tonų kaita. Pradinė *la-si* ir *si-la* muzikinė medžiaga stokojo skambesio spalvų, o lėto tempo kūrinyje vokalistams nekyla sunkumų išpildyti subtilius tonų aukščių pokyčius, tad pradinę toninę medžiagą nutarta

papildyti mikrointervaline kaita: šeštasis ir septintasis padalos skiemenys vertikalėje laipsniškai užpildo ketvirtatonių klasterį $h^{\uparrow}$ – cis, tad temperuota harmonija pertraukiama mikrointervaliniais intarpais. Pasak kompozitoriaus Adriano Demočiaus, „Tuo taku“ gryno ir mikrointervalinio skambesio kaita perteikia dvilypę – krikščionišką ir pagonišką – pasaulėjautą, kuriančią ciklišką „iš katedros į

Pasirinktas kūrinio algoritmas yra begalinis, kaip ir prekompozicinė labirinto struktūra ir iš jos išvesta natūraliųjų skaičių progresija, tad kūrinio užbaigimo taškas yra sąlyginis sprendimas. Aptariamuoju atveju autorė pasirinko nutraukti algoritmą po trylikos padalų, kai visi balsai atlieka po vienodą skiemenų skaičių (aštuonis), o balsai padaluje įstoja paeiliui. Kituose koncertuose planuojama pristatyti ilgesnes kūrinio versijas.

⁸³ Citatos šaltinis –Demočiaus laiško Mažulienei (2021-02-26) ištrauka.

Interviu, skirtame prekompozicijos temai, Mažulis prekompoziciją apibūdino kaip „kūrinio struktūros apmąstymus, medžiagos ruošimą, planavimą“ (Mažulis, interviu 2 pried.). Prekompozicijos ir kompozicijos santykis autoriaus kūrybiniame kelyje kito: „ankstyvojo laikotarpio kūrinuose, greta griežtos organizacijos, esama ir daug laisvumo, todėl ten riba tarp prekompozicijos ir kompozicijos yra ganėtinai ryški“ (*ibid.*). Vėlyvesnio laikotarpio kūryboje prekompozicija tarsi susilieja su kompozicija: pasak autoriaus, tokiais atvejais „muzikos turinys ir yra jos medžiaga, struktūra yra estetinis objektas, per kurią „transliuojama“ muzikinė prasmė“ (*ibid.*). Tokiuose kūrinuose „prekompozicija tampa lygi kompozicijai“ (*ibid.*). Vienas tokių radikalių kūrinių – „Schizma“ violončelei ir elektronikai (2007), sukurtas Muzikos technologijų centre (Le Centre Henri Poussieur) Lježe (Liège, Belgija). Pasak autoriaus, po dviejų savačių nesėkmingų mėginimų sugalvoti kūrinio



53 pav. Ryčio Mažulio *Mėbijaus lapo kanono* (1987) prekompozicinė struktūra. Darbo autorės schema.

struktūrinius principus, vieną rytą jis „aiškiai pamatė galvoje visus parametrus“ ir nuvykus į Centrą beliko surašyti juos „ant didelės baltos lentos juodu rašikliu“ (*ibid.*). Tuomet, kaip pasakoja kompozitorius, garso inžinierius Jean-Marc Sullon po valandos „jau turėjo viską paruošęs MAX/MSP programoje, įkėlė į kompiuterį violončelės garsą iš atlikėjo Arne Deforce‘o įrašyto rinkinio garsų, ir, paspaudus „play“, iškart išgirdome naują kūrinį (tiksliau, jo elektroninę dalį) per 6 garsiakalbių sistemą“ (*ibid.*). Šio kūrinio atveju „viskas buvo tobulai išspręsta pagal sugalvotus parametrus, ir kūryba jau įvyko drauge su prekompozicija“ (*ibid.*).

Nors „Schizmos“ prekompozicija nėra figūrinė, tačiau jos sukūrimo atvejis iliustruoja autoriaus tikėjimą pirminės, „švarios“ struktūros teisingumu. „Schizma“ skatina prisiminti Mažulio savito komponavimo modelio vystymosi pradžią ir įveda į kelias dešimtmečiais anksčiau sukurtą kūrinio kontekstą – tai „Mėbijaus lapo kanonas“ smuikui ir fortepijonui (1987). Kaip ir kitose to laikotarpio kompozicijose („Apstulbusi akis“ (1985), „Čiauškanti mašina“ (1986) *etc.*), šiame kūrinyje pastebimi struktūriniai formos ir dermės rėmai, tačiau jų ribose melodiniai ir ritminiai elementai kuriami laisvai (*elaboratio*).

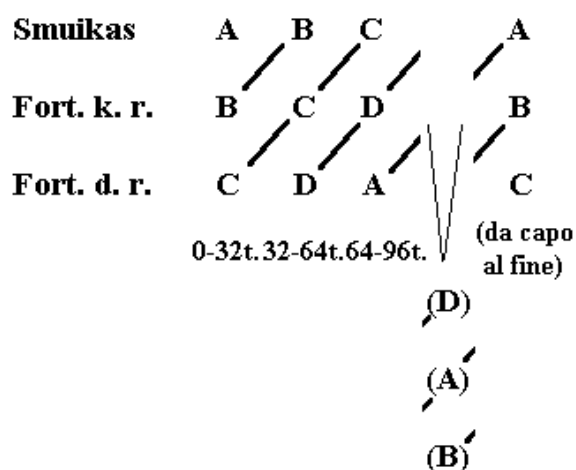
„Mėbijaus lapo kanono“ pavadinimas neklystamai sufleruoja FMP sprendimą: Mėbijaus lapas – tai spiralė, kurios paskutinė apvija susijungusi su pirmąja. Pasak autoriaus, pjesė „buvo sumanyta kaip tam tikras šio geometrinio objekto muzikinis modelis“ (pirmojo FMP kriterijaus apraška), taigi autorius siekė suformuoti uždara, begalinę kompozicinę struktūrą, muzikinės medžiagos pradžią ir pabaigą sujungdamas nepertraukiama ritmine ir melodine jungtimi. Autoriaus 1987 metų eskizai nėra išlikę, bet, remdamasi interviu medžiaga ir kūrinio analize, 53 pav. darbo autorė atkūrė kūrinio prekompozicinę struktūrą. Kiekviena spiralės apvija – tai viena numatyta melodinė linija⁸⁴ (trys partijos (A, B, C) atitinka tris apvijas, o ketvirtoji (D) – vertikalią jungtį tarp spiralės pradžios ir pabaigos). Ši universali sistema taip pat galėtų funkcionuoti ir pasirinkus didesnę apvijų skaičių, tačiau autorių riboja kompozicijos trukmės kriterijus. Kūrinio formoje realizuota trijų apvijų struktūra – tai 3 dalys po 32 taktus bei pirmosios dalies pakartojimas pabaigoje (*da capo*). Keturios melodinės partijos (3 apvijose ir 1 jungtyje) rotuoja tarp instrumentų 54 iliustracijoje nurodytų principu. Partitūroje pasigendama D-A-B dalies, ją autorius praleido sąmoningai, siekdamas sutrumpinti kūrinį. Kūrinyje vieno ciklo taktų skaičių – 32 – lėmė harmoninės struktūros duotybės. Vadovaudamasis cikliško principu autorius suformavo kūrinio tonacinę struktūrą, kurios principas: keturi mažųjų tercijų žingsniai aukšтын (minorinės tonacijos) – keturi didžiųjų tercijų žingsniai žemyn (mažorinės tonacijos⁸⁵).

⁸⁴ Prekompozicijos metu melodinės linijos nebuvo sukurtos, tik apibrėžtos tonacinės kaitos gairėmis.

⁸⁵ Tai vienas retų pavyzdžių, kuriame kompozitorius, jau baigęs studijas, adaptavo mažoro-minoro sistemą.

Pilnas tonacijų ciklas įvyksta per 24 žingsnius (6 taktus), tuomet pakartojamos dviejų pirmųjų taktų tonacijos, taip perkeliant Mėbijaus lapo formą ir į harmoninį planą. Viena apviją sudaro 4 tokie ciklai ($4 \times 8 = 32$, pirmąjį ciklą pradedant a-moll, antrą – fis-moll, trečią – es-moll ir ketvirtą – c-moll (kita vėl būtų a-moll ir ciklas užsivertų). Autorius nesiekė disonansinio, intensyvaus skambesio, tad tas pats tonacijų ratas galioja visoms melodinėms partijoms sinchroniškai: pasak autoriaus, „šis cikliškas „tonacinis planas“ padiktuoja polifoninių balsų (apvijų) konsonansinę harmoniją“ (*ibid.*).

„Mėbijaus lapo kanono“ pavyzdys – įdomus FMP atvejis: jo prekompozicinė struktūra liudija, kad kompozitorius, apgalvodamas kūrinio sąrangą, siekė Mėbijaus lapo ciklinę struktūrą perkelti ne vien į padalų „spiralinę“ organizaciją, bet ir į harmonijos parametą, kuri lemia du harmoniniai „ratai“: mažasis (kas šešis taktus užsidarantis tonacijų ciklas) bei didysis (šių mažųjų ciklų pirmųjų tonų ratas a-moll – fis-moll – es-moll – c-moll



54 pav. Ryčio Mažulio *Mėbijaus lapo kanono* (1987) padalų struktūra. Darbo autorės schema.

(toliau vėl būtų a-moll). Padalų ir tonacijų struktūra liudija šio kūrinio atitikimą FMP kriterijams: tiek kūrinio idėja, tiek prekompozicija yra geometrinio pagrindo: spiralės apvijų perėjimo viena į kitą dėsnis perkeliamas į partijų ir padalų kaitos principą, o apskritimas (spiralės projekcija) atliepia uždara tonacinio plano organizaciją.

Siekis visus muzikinius parametrus išvesti iš vieno dėsno pastebimas daugelyje Mažulio kūrinių: („Sybilla“ (1996) melodinė linija, kaip ir

partitūros figūra, formuoja S kontūrą, „Canon Mensurabilis“ (2000) „mikro“ ir „makro“ lygmenys suderinami taikant tas pačias proporcijas ($6 : 5 : 4 : 3 : 2 : 3 : 4 : 5 \dots$) tiek atskirų partijų trukmei, tiek padalų riboms, ties kuriomis keičiasi menzūros, apibrėžti. Pasak Mažulio, „rekursiniai žingsniai, savipanašumas ir mastelio simetrija yra esminiai daugelio mano kūrinių principai“ (Mažulis, 2006).

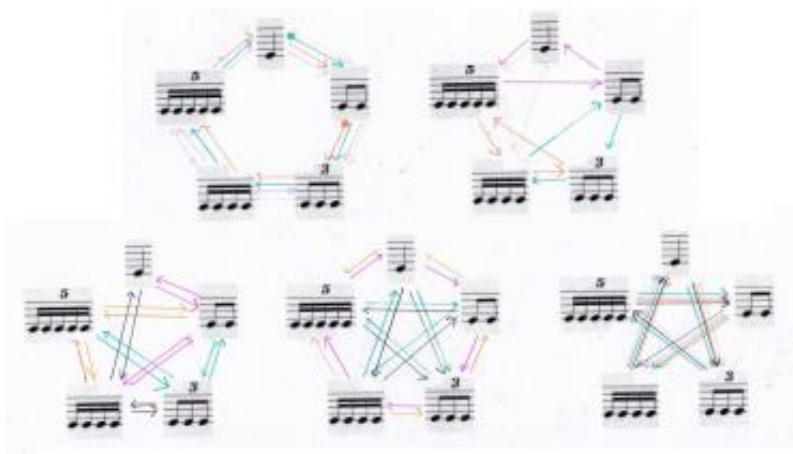
Aptartoji prekompozicinė struktūra yra gana griežtai apibrėžta, tačiau joje autorius paliko vietas ir laisvesnei melodinių elementų kūrybai. Kompozitorius prisimena, kad parengus šią prekompozicinę struktūrą „reikėjo daug dirbti“, užpildant ją muzikiniais motyvais, nes prekompozicinė struktūra neapibrėžė ritmo, registrų, faktūros ir garsų intervalinio santykio parametų (Mažulis, interviu 2 pried.). Kompozitoriaus nuomone, šis

kūrinys „atitinka „klasikinį“ prekompozicijos supratimą: pirmame etape „meno nekuriame“, tačiau dirbame prie struktūrų; tuo tarpu antroje fazėje vyksta tradicinė kūryba, kuomet kuriamos išraiškingos, muzikalios melodijos, daug fantazuojama ritmikos srityje, ieškoma gražių derinių vertikalėje“ (*ibid.*).

3.1.4. Erdvės taškų jungimo modelis FMP prekompozicijoje

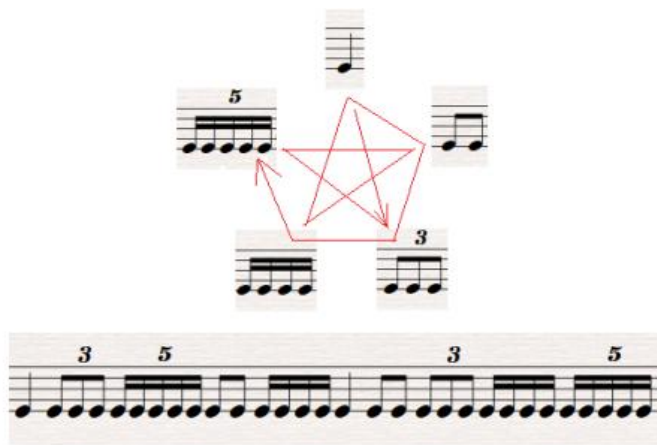
„Mėbijaus lapo kanono“ ir „Tuo taku“ atvejų analizėse pastebėta, kad geometrinės figūros (spiralė, labirintas) buvo pasirinktos kaip kūrinio formos pirmavaizdis: atsižvelgiant į juos buvo komponuojami smulkesnieji muzikiniai elementai. Toliau aptariamame darbo autorės kūrinyje „Fractus“ (2020) instrumentiniam ansambliui (obojus, klarnetas, altas, violončelė) pasirinktas priešingas prekompozicinis principas: pradėjus nuo konkrečių melodinių ir ritminių motyvų, geometriniais principais tirtos jų plėtojimo galimybės.

„Fractus“ kūrybos proceso pradžioje pirmiausiai išryškėjo faktūrinis sumanymas: pradedant skaidriu puantilistiniu (pranc. *pointillisme*) skambesiu laipsniškai intensyvinti garso lauką iki tirštos, mirguliuojančios ritminės faktūros, užpildytos melodiniais skirtingo ritmo pasažais. Chronologinis plėtojimas šiuo atveju netiko – nuspręsta pirmiausiai sukomponuoti intensyviausios faktūros muzikinę medžiagą, o vėliau ją redukuoti iki kūrinio pradžios elementų. Kūrinio pavadinimas taip pat atliepė komponavimo strategiją – „Fractus“ (lot. „sulaužytas“)⁸⁶ simbolizuoja faktūros redukcijos procesą.



55 pav. Agnės Mažulienės *Fractus* (2020) ritminių struktūrų prekompozicinis eskizas. Autorės asmeninis archyvas.

⁸⁶ Vertimo šaltinis: „frangere“, *Etymonline*, 2021.



56 pav. Agnės Mažulienės *Fractus* (2020) violončelės partija ir jos geometrinė išraiška. Autorės asmeninis archyvas.

fazėje išbandytos įvairios geometrinės elementų kaitos trajektorijos (55 pav. eskize skirtingomis spalvomis pažymėti keturių ansamblio instrumentų ritminės kaitos procesų variantai). Daugumai šių struktūrų būdingi 2–4 ritminių figūrų kaitos ciklai, todėl kūrinio realizacijai pasirinkta ilgiausia, 10 elementų seką formuojanti trajektorija: kas antro bei kiekvieno penkiakampio nario jungimas, kiekvienam instrumentui pradedant iš kito figūros kampo (56 pav. pateikta violončelės motyvų trajektorija ir jos lineari notacija). Šio prekompozicinio modelio pasirinkimą lėmė ir tai, kad jo ritminėje vertikalėje visuomet skamba keturios skirtingos ritminės figūros. Minėti penkiakampiai atliepia pirmąjį FMP kriterijų (geometrinius sprendimus eskizuose), o jų fiksuota sąsaja su ritminiu parametru liudija „Fractus“ prekompozicijos atitikimą FMP tipui.

Po prekompozicinės struktūros pasirinkimo pereita prie tolesnių komponavimo žingsnių: siekis laipsniškai auginti kūrinio intensyvumą įgyvendintas redukuojant ritminės struktūros elementus principu, taip pat išvestu iš geometrinės struktūros-lentelės: 57 pav. skaičiai žymi, kiek ritminių elementų (iš 5) po epizodo redukcijos lieka struktūroje. Nuosekliai juos gausinant pasiekiamas penketų kvadratas ir kūrinio kulminacijoje suskamba užpildyta (be pauzių) ritminė schema.

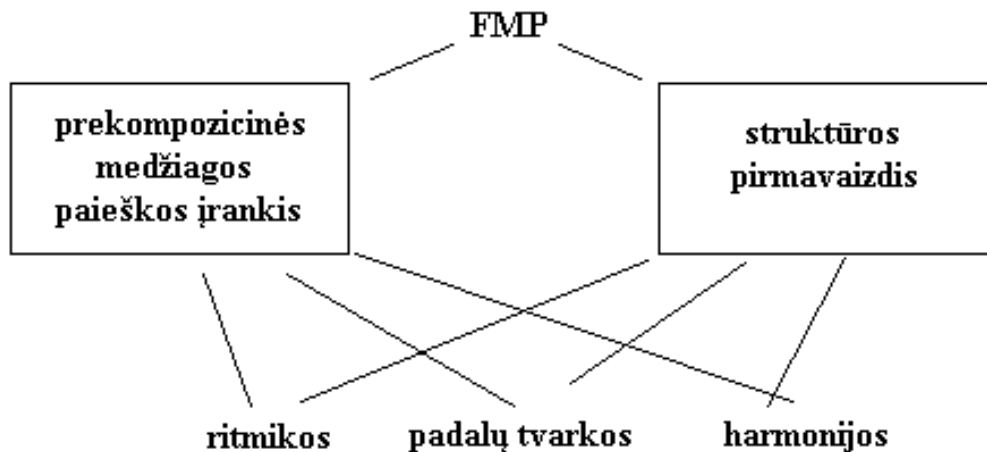
Kompozicijai pasirinkta retrogradinė forma – nuo centro ritminis piešinys apgręžiamas ir faktūra laipsniškai retėja iki

1 1 1 1 2	1 1 1 2 3	5 5 5 5 5
1 1 1 2 1	1 1 2 3 1	5 5 5 5 5
1 1 2 1 1	1 2 3 1 1	etc. iki 5 5 5 5 5
1 2 1 1 1	2 3 1 1 1	5 5 5 5 5
2 1 1 1 1	3 1 1 1 2	5 5 5 5 5

57 pav. Agnės Mažulienės *Fractus* (2020) ritminės schemas redukcijos principas. Autorės asmeninis archyvas.

pradinio, artimo pointilistiniam stiliui, skambesio. Veidrodinę formą atkartoja ir kūrinio toninei medžiagai pasirinkta dermė *es-fes-ges-as-b-c-d-e-f*. Jos pirmieji 5 garsai – saitas su Juliaus Juzeliūno 5 simfonijos „Lygumų giesmės“ (1987) „Sėdauto“ dalies derme. Šis

Pamatine šio kūrinio medžiaga pasirinktos penkios ritminės figūros: ketvirtinė, duolė, triolė, kvartolė ir kvintolė, jų viena laikis skambesys potencialiai teikė kūrinio kulminacijai tirštą, intensyvią faktūrą. Tyrinėjant šių penkių elementų kaitos laike galimybes, įdomių perspektyvų atvėrė vizualus uždaras jų išdėstymas: prekompozicinėje



58 pav. FMP principų taikymo galimybės. Darbo autorės schema.

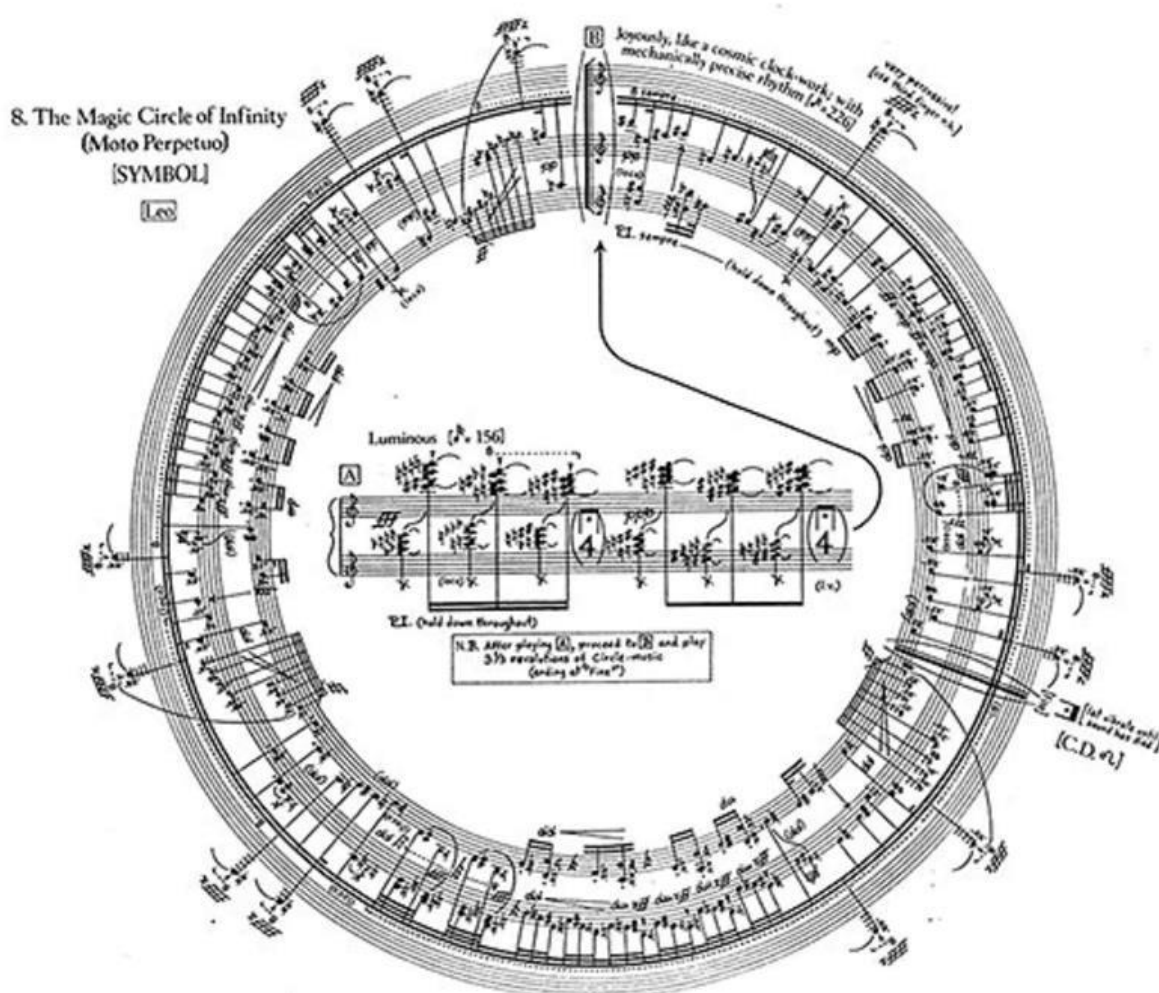
pasirinkimas lemtas kūrinio premjeros aplinkybių: kūrinys 2020 spalį skambėjo Kabelio (studijavusio Juzeliūno klasėje) studentų kūrinių koncerte ir simboliškai nutiesė trijų kompozitorių kartų giją, pagerbiant pirmąjį mokytoją.

Šiame poskyryje aptarti prekompozicijų atvejai patvirtino, kad FMK principai glūdi ne vien figūrinėse partitūrose, bet ir tokiuose kūrinuose, kurių galutinės partitūros užrašytos konvencionalių, linearių principu. Vizualiųjų parametrų susiejimas su muzikinėmis struktūromis pasižymi galimybių įvairove, jas plačiausia prasme galima dalinti į dvi grupes – FMP kaip prekompozicinės medžiagos paieškos įrankis ir FMP kaip struktūrinis kūrinio pirmavaizdis (58 pav.). Pirmuoju atveju kompozitoriai FMP principus taiko kaip priemonę norimam ir iš anksto žinomam garsiniam rezultatui pasiekti (pvz. Clementi „Aus Tiefer“ (2004), Mažulienės „Fractus“ (2019), o antruoju atveju ritmo, harmonijos ar padalų kaitos principai išvedami iš pirminės geometrinės struktūros (pvz. Xenakio „Herma“ (1960), Mažulienės „Tuo taku“ (2020), Mažulio „Mėbijaus lapo kanonas“ (1987). Analizuoti pavyzdžiai atskleidė, kad FMP principai ne vien padeda sisteminti kūrinio parametrus, bet ir sukuria jungtis tarp kitų sričių (matematikos, architektūros *etc.*) vizualiųjų struktūrų ir muzikos komponavimo būdų, praturtindami komponavimo priemonių lauką originaliais prekompoziciniais sprendimais. Dalis kompozitorių, žengdami į *elaboratio* – komponavimo fazę, atideda vizualiąsias struktūras į šalį ir tęsia komponavimą kitais, nebe FMK principais, tačiau dalis išlaiko prekompozicijos ir kompozicijos kūrybinių principų vienovę ir vizualiosios struktūros, užgimusios prekompozicijoje, lydi visą kūrybinį procesą iki galutinės, taip pat figūrinės, partitūros parengimo. Tokie atvejai aptariami tolesniame 3.2. poskyryje.

3.2. Muzikinių ir vizualiųjų parametrų integralumo lymenys figūrinio komponavimo procese

Figūrinis komponavimas, kuriame notacijos geometrija tampa savotišku komponavimo įrankiu ir neretai lemia pamatinę kūrinio struktūrą, pasižymi originaliais vizualiųjų ir muzikinių parametrų sąveikos sprendimais. Aptariant šį komponavimo būdą išskiriami trys sąlyginiai muzikinių ir vizualiųjų parametrų FMK integralumo (vieningumo) lygmenys: *aukštas*, *vidutinis* ir *žemas*, tarp kurių nėra griežtų ribų, bet tyrinėjant praktinius kūrybos pavyzdžius ši diferenciacija padeda atskleisti figūrinio komponavimo strategijų skirtumus. Svarbu pažymėti, kad priskyrimas žemesniam FMK integralumo lygmeniui nelemia kūrinio kokybės vertinimo, bet apibrėžia notacijos elementų santykį su muzikine medžiaga FMK kriterijų kontekste.

Šios trijų lygmenų diferenciacijos kriterijus – sąsają tarp vizualiųjų ir



muzikinių parametrų stipris. Žemo FMK integralumo figūrinėms kompozicijoms priskirtini kūriniai, kurių notacijoje struktūrinio kodo funkcijos motyvų randama mažiausiai (tokie kūriniai neretai balansuoja ties *Augenmusik* ir FMK riba). Tokius atvejus iliustruoja George'o Crumb'o kūrybos pavyzdžiai: šio kompozitoriaus, besidominčio Carlo Gustavo Jungo sąmonės teorija ir įvairiomis mitologinėmis tradicijomis, kūryboje aptinkama daugiau nei 15 geometrinių partitūrų (Adamenko, 2017). Didžiojoje dalyje šių kūrinių erdvinis penklinių išdėstymas atlieka simbolinę, bet ne struktūrinio kodo funkciją (pvz. „Makrokosmos I“ ciklo fortepijonui (1972) 4 dalyje „Crucifixus“ kryžiaus formos partitūra nesąveikauja su muzikine struktūra, tačiau perteikia simbolinę idėją – kryžiaus archetipą). Kai kuriuose Crumb'o kūriniuose atpažįstami ir FMK bruožai: vizualusis išdėstymas stambiausiu – padalų plano – lygmeniu atliepia muzikinę struktūrą, pavyzdžiui, to paties ciklo 8 dalyje „The Magic Circle of Infinity“ pianistas, atlikęs muzikinę medžiagą centrinėje penklinėje, nuo pažymėtos vietos žiedinėje partitūroje apsuka $3\frac{1}{3}$ rato iki nuorodos *fine*, tad pavadinime minimą „begalybės rato“ simbolį vizualizuoja penklinių išdėstymas ratu,



60 pav. Agnė Mažulienė, *O luce eterna*, 2018. Autorės asmeninis archyvas.

atstojantis reprizos ženklą (59 pav.) Šis pavyzdys atliepia ankstyvuosius, taip pat rato pavidalo, figūrinių kompozicijų pavyzdžius (žr. 2.2.1.) bei savitai įsilieja į kitų to laikmečio žiedinių partitūrų lauką⁸⁷. Su dalimi jų Crumb'as buvo susipažinęs, tačiau užtuot kartojęs tuos pačius principus, atradęs savitą kūrybos strategiją, apimančią mitologinius, numerologinius ir simbolinius kontekstus (Adamenko, 2005).

Žemo integralumo figūrinės partitūros pavyzdžiu gali būti laikomas ir darbo autorės kūrinys mišriam chorui „O luce eterna“ (2018), kurio inspiracija tapo Josquino Des Prez (1440–1521) 24 balsų kanonas „Qui habitat in adjutorio altissimi“ (1542), konsonansinėje harmonijoje apjungiantis visus balsus į vientisą faktūrinį audinį. „O luce eterna“ – aštuonių balsų kanonas (SSAATTBB), užrašytas figūrinėje trikampio formos partitūroje su dviem penklinėmis centre (60 pav.). Kūrinio formą sudaro penkios padalos po 12 taktų (pirmoji padala sutampa su paskutine), joms atitinkamai paskirtos 1, 2, 3, 2, 1 teksto eilutės⁸⁸. Kiekviena padala – tai tikslus kanonas, prasidedantis viršutiniame balse (IS) ir vieno takto žingsniu pereinantis per visus 8 balsus. Kompozicija užrašyta dviem variantais – figūrinėje ir linearioje partitūrose (6 pried). Figūrinė trikampio formos partitūra priskiriama žemam FMK integralumo lygmeniui, nes ji koduoja tik kūrinio padalų struktūrą (viena trikampio kraštinė – viena padala), bet *nelemia harmoninių ir ritminių parametrų* (figūros apibrėžtoje padalų struktūroje jie komponuoti laisvai, siekiant skaidrios harmonijos ir parenkant melodijos diapazonus, leidžiančius bendroje faktūroje girdėti kanonines slinktis).

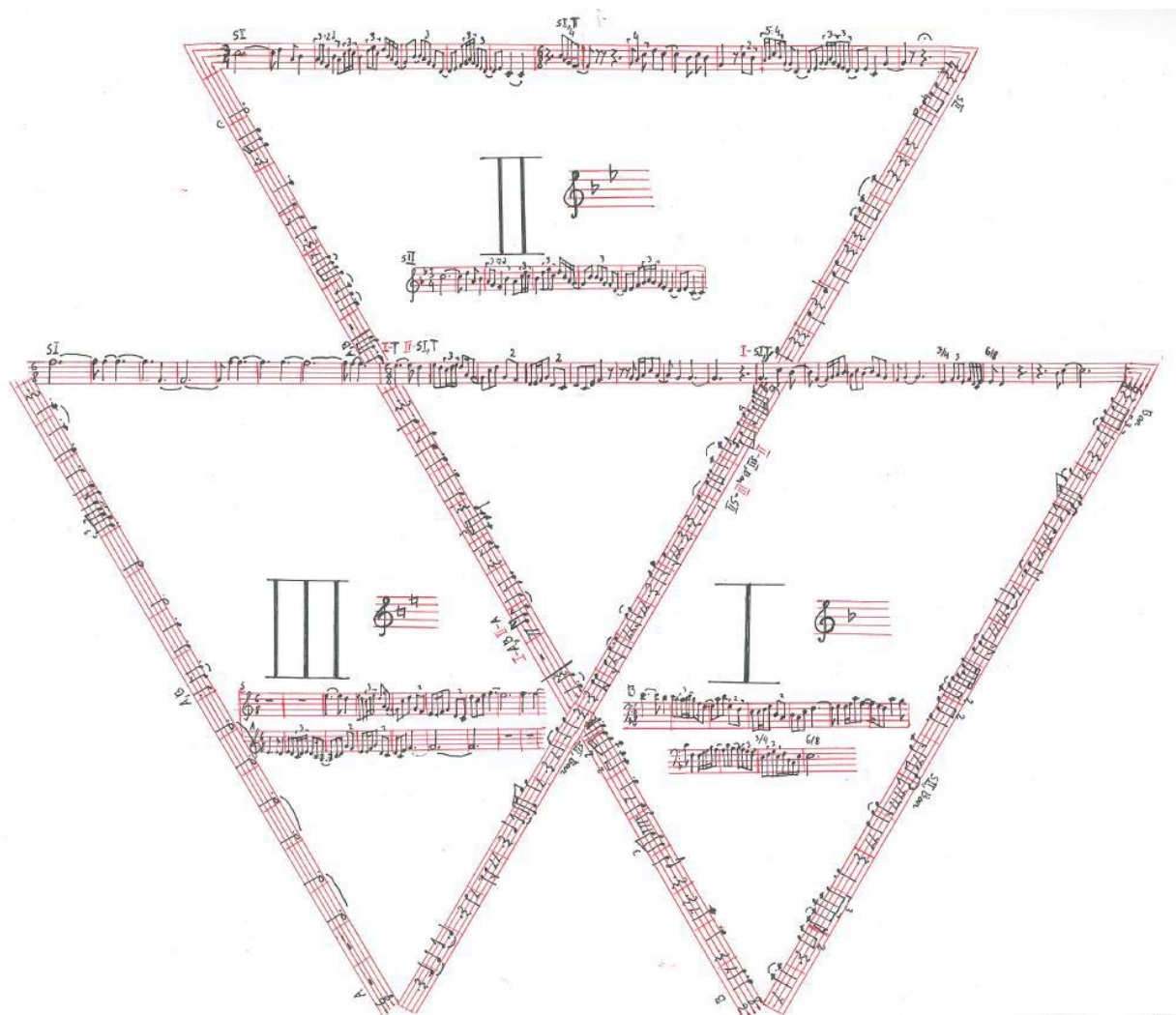
Žemo FMK integralumo lygmens partitūroms galėtų būti priskiriama dalis darbe analizuotų kūrinių: Stockhauseno kūrinys „Refrain“ (1959) (1.3.1, 14 pav.), Ramis de Pareia „Mundus et musica et totus concentus“ (XV a. pab.) (1.2.1 27 pav.), Cordier „Tout par compas suy composés“ (XIV a. pab.) (1.2.1, 30 pav.) *etc.* Apibendrinant šiuos pavyzdžius pastebima, kad žemo FMK integralumo lygmens kompozicijos išpildo minimalią sąlygą partitūrai būti figūrine – jų geometrinė forma atliepia padalų logiką, bet smulkesnieji melodiniai ir ritminiai elementai komponuojami atsietai nuo figūrinių principų (figūrinis išdėstymas jų neveikia ir nereflektuoja). Pastebėjus melodikos ir ritmikos sąsajas su figūriniais principais, atveriami aukštesnieji FMK integralumo lygmenys.

⁸⁷ Vienas jų – Crumbo mokytojo Rosso Lee Finney „Sferiniai madrigalai“ (1947), pirmasis jų – žiedinis kanonas, kurio Crumbas teigia nematęs, taip pat Karlheinzas Stockhausenas „Refrain“ (1959) (žr. 1.3.1.), Roland Kayno „Galaxis“ (1962), Ladislavo Kupkovo „...“ (1962) (Adamenko, 2005: 331).

⁸⁸ O luce eterna, che sola in te sidi, Sola t'intendi, e da te intelletta, E intendente te ami e arridi! (Dante, *Paradiso*, 33 giesmė, 124–126 eil. 1320)

Vidutinis FMK integralumo lygmuo identifikuojamas tuomet, kai partitūros figūra turi įtakos ne tik stambiesiems kompoziciniams elementams, bet ir tonų aukščių bei trukmės parametrų, kurie nėra visiškai integralūs vizualiai figūrinei raiškai, bet subordinuojami figūrinių FMK principų. Tokį kūrybos modelį iliustruoja darbo autorės partitūra „Kleine Wunsche“ (2015) vokaliniam sekstetui (61 pav.). Tai pirmoji autorės figūrinė partitūra (po jos sekė dar penkios), įkvėpta Kutavičiaus ir Mažulio vieno lapo figūrinių kompozicijų. Kūrinio struktūros pagrindu buvo pasirinkta simetriška heksagramos figūra, sudaryta iš šešių susikertančių linijų. Šios formos pasirinkimas buvo didžiaja dalimi savitiksliis, tad muzikinis išpildymas tapo savotišku kūrybiniu galvosūkiu.

Heksagramos figūra sudaryta iš trijų lygiakraščių trikampių, o centriniai figūros segmentai drauge priklauso keliems trikampiams. Komponuojant pirminius tribalsius melodinius motyvus nuspręsta apsiriboti trijų balsų polifonija ir kiekvienam trikampiui paskirti atskirą kūrinio padalą (jų ir viso 3). Keliems trikampiams vienu metu priklausančios segmentai sudarė savotišką algoritminį galvosūkį: nuosekliai realizuojant partitūros planą, jie



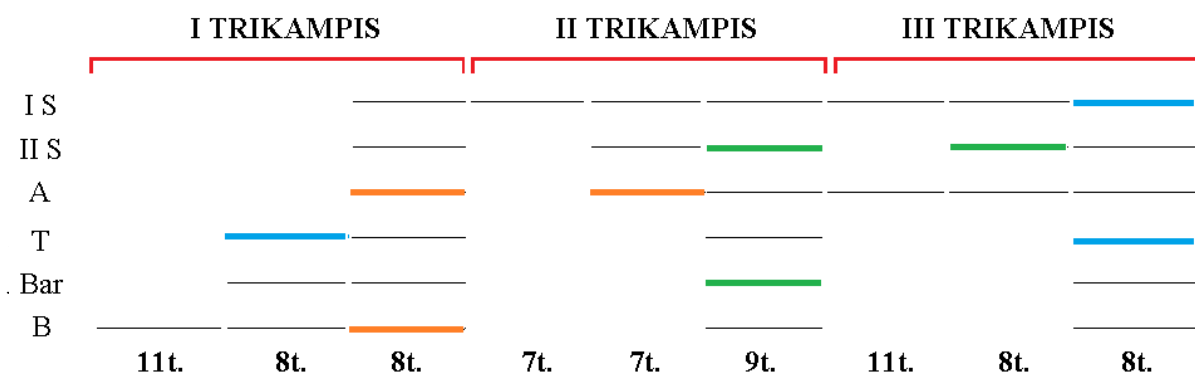
61 pav. Agnė Mažulienė, *Kleine Wunsche*. 2016. Autorės asmeninis archyvas.

turėjo patekti į kelias partitūros vietas ir derėti prie jų polifoninio konteksto (62 pav.), pritaikant skirtingus chromatinius ženklus.

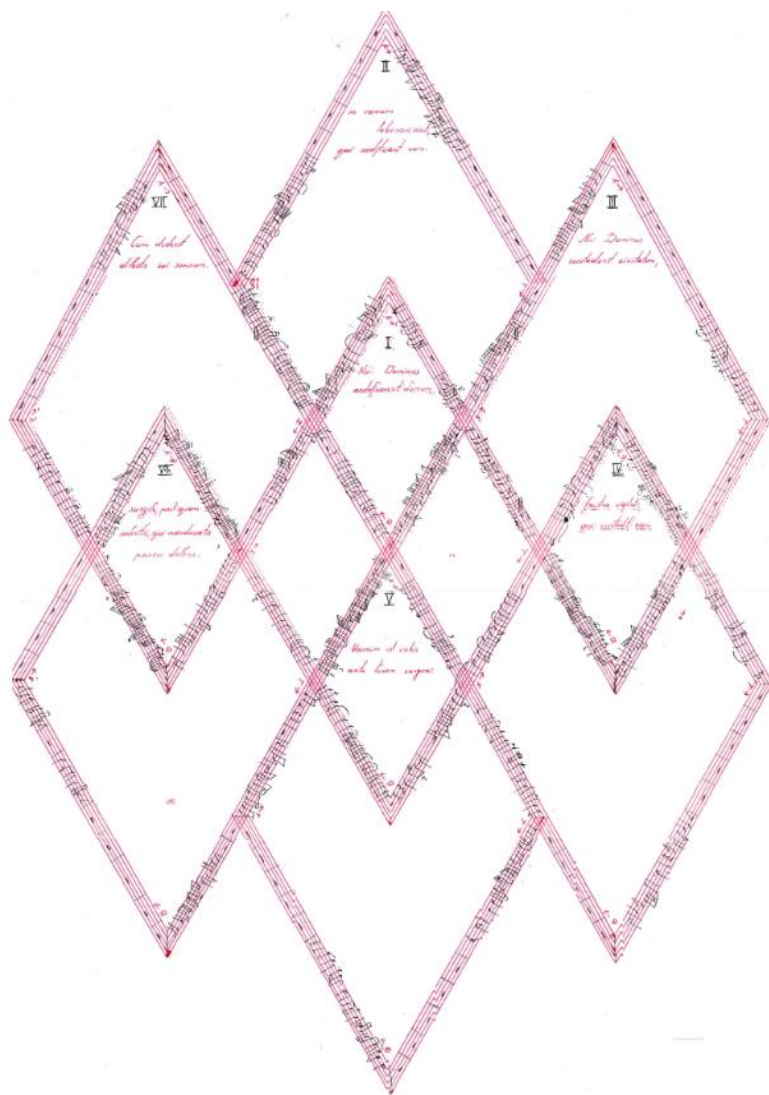
Siekiant atskleisti tiek atskirų ansamblio balsų skambesio grožį, tiek jų grupių bei viso ansamblio tembrinius ypatumus, komponuojant pasirinkta tam tikra balsų įstojimo tvarka: pirmosiose dviejose padalose – solo-tercetas-sekstetas, o trečiojoje – duetas-tercetas-sekstetas, pirmojo soprano muzikinę medžiagą dubliuojant su tenoro, antrojo soprano – su baritono, ir alto – su boso partija. Padainavus epizodus, užrašytus trikampių centruose, trys dainininkai, pradėdami nuo trikampio kampų pagal laikrodžio rodyklę, atlieka visų trikampio kraštinių muzikinę medžiagą, o kraštinių sankirtose (visada po 8 taktų) prisijungus likusiems trims balsams skamba visas ansamblis. Pasiekus kraštinių pabaigas, pereinama prie kito trikampio, išlaikant analogišką pildomąją balsų įstojimo tvarką (62 pav.).

Heksagramos forma šio kūrinio atveju nulėmė vidutinį FMK integralumo lygmenį: melodinė medžiaga nebuvo neatsiejamai susijusi su padalų metrine struktūra, tačiau tam tikri segmentai, laikantis struktūros dėsningumų, turėjo apibrėžtą atsikartojimų partitūroje tvarką.

FMK vidutiniam integralumo lygmeniui priklauso ir darbo autorės kompozicija „Somnus“ (2021) keturių balsų vokaliniam ansamblui (SATB) (63 pav.). Ši kompozicija po šešerių metų pertraukos savotiškai pratęsė ir išplėtė „Kleine Wünsche“ kūrybinius ieškojimus. Kompozicijai pasirinktas tekstas – 127 psalmės fragmentas⁸⁹, pamėgtas Renesanso ir Baroko kompozitorių (Orlando di Lasso, Francesco Cavalli, George'o Friderico Handelio, Antonio Vivaldi *et al.*)⁹⁰. Kūrinio figūrinę partitūrą sudaro septyni susikertantys rombai, kurių kraštinėse užrašytos balsų partijos. Lyginant su „Kleine Wünsche“, šiame kūrinyje balsai priskiriami visuomet toms pačioms rombų kraštinėms (sopranas – viršutinei kairiajai, altas – viršutinei dešiniajai *etc.*). Šio kūrinio skirtingų padalų muzikinė medžiaga susaistyta stipriau: 8 segmentai (iš 33) priklauso iš karto dviem rombams, o laikantis laikrodžio rodyklės atlikimo krypties kai kuriose padalose segmentai skamba pirminiu pavidalu, kai kuriose – retrogradu,



62 pav. Agnės Mažulienės *Kleine Wünsche* (2015) sutampančių trikampio kraštinių muzikinės medžiagos atsikartojimai padalose.

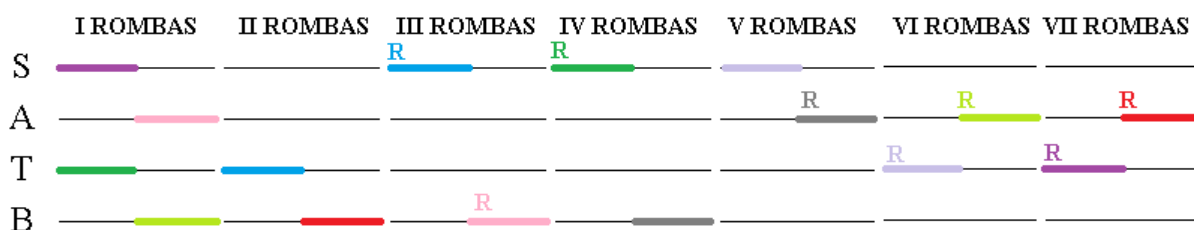


63 pav. Agnė Mažulienė, *Somnus*, 2021. Autorės asmeninis archyvas.

visiškai determinuotas muzikinių struktūrų. Šią sąlygą atitinka dalis kituose darbo poskyriuose aptartų partitūrų, pasižyminčių vieningais vizualiaisiais ir muzikiniais struktūriniais sprendimais: Kabelio „Neumond“ (1996), Mažulio „Apstulbusi akis

apsunkindami padalų kadencijų sprendimus (64 pav.) (linearios kūrinio partitūros fragmentas – 7 pried.). Šie aspektai liudija autorės pomėgį kūrybos procese spręsti kūrybinius galvosūkius apibrėžtomis taisyklėmis, viena vertus, komplikuojančiomis komponavimo procesą, kita vertus – suteikiančiomis jam tvarkingą planą.

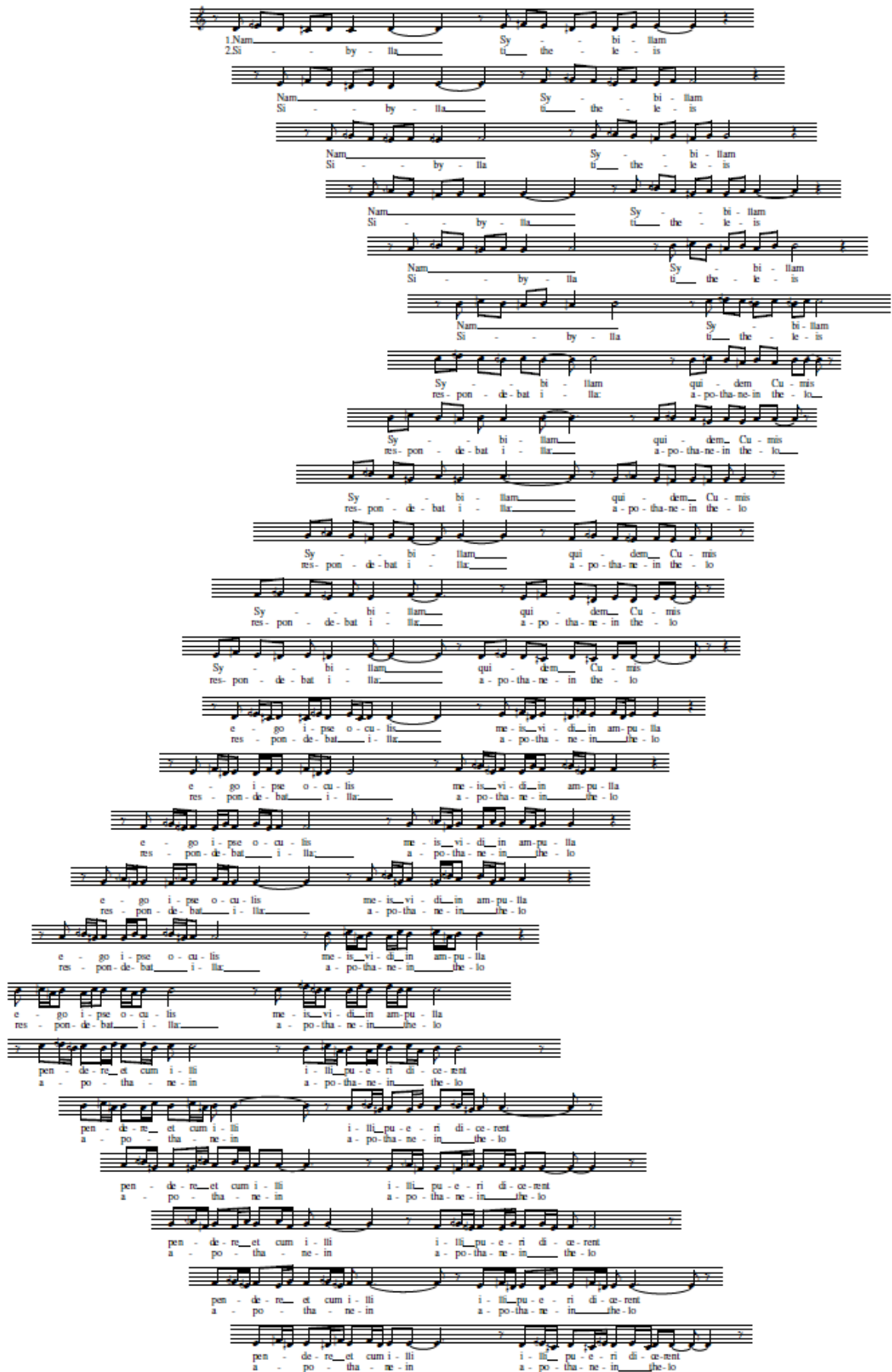
Aukštam FMK integralumo lygmeniui priskiriamos kompozicijos, kurių penklinių išdėstymas yra



64 pav. Agnės Mažulienės *Somnus* (2021) sutampančių rombo kraštinių muzikinės medžiagos atsikartojimai padalose.

Sybilla

Rytis Mažulis



1. Nam Sy - bi - llam 2. Si - - by - lla ti the - le - is

Nam - - by - lla Sy the - bi - llam Si - - by - lla ti the - le - is

Nam - - by - lla Sy the - bi - llam Si - - by - lla ti the - le - is

Nam - - by - lla Sy the - bi - llam Si - - by - lla ti the - le - is

Nam - - by - lla Sy the - bi - llam Si - - by - lla ti the - le - is

Nam - - by - lla Sy the - bi - llam Si - - by - lla ti the - le - is

Sy res - pon - de - bat i - lla qui - dem Cu - mis a - po - tha - ne - in the - lo

Sy res - pon - de - bat i - lla qui - dem Cu - mis a - po - tha - ne - in the - lo

Sy res - pon - de - bat i - lla qui - dem Cu - mis a - po - tha - ne - in the - lo

Sy res - pon - de - bat i - lla qui - dem Cu - mis a - po - tha - ne - in the - lo

Sy res - pon - de - bat i - lla qui - dem Cu - mis a - po - tha - ne - in the - lo

e - go i - pse o - cu - lis me - is - vi - di in am - pu - lla res - pon - de - bat i - lla a - po - tha - ne - in the - lo

e - go i - pse o - cu - lis me - is - vi - di in am - pu - lla res - pon - de - bat i - lla a - po - tha - ne - in the - lo

e - go i - pse o - cu - lis me - is - vi - di in am - pu - lla res - pon - de - bat i - lla a - po - tha - ne - in the - lo

e - go i - pse o - cu - lis me - is - vi - di in am - pu - lla res - pon - de - bat i - lla a - po - tha - ne - in the - lo

e - go i - pse o - cu - lis me - is - vi - di in am - pu - lla res - pon - de - bat i - lla a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

pen - de - re et cum i - lli i - lli pu - e - ri di - ce - rent a - po - tha - ne - in the - lo

prarado amą“ (1985), darbo autorės „Volumen“ (2019) *etc.* Visų šių partitūrų bendras bruožas – visiškas vizualaus sprendimo atitikimas muzikinei struktūrai. Įdomus šio FMK atvejo pavyzdys, atskleidžiantis aukšto FMK integralumo lygio ypatybes, – Mažulio 12 balsų kanonas „Sybilla“ (1996), konvencionalioje notacijoje užrašytas 14 puslapių partitūroje, o figūrinėje vieno lapo partitūroje abstrahuojamas į „S“ formos penklinių kontūrą (65 pav.).

Pasak Gražinos Daunoravičienės, šio kūrinio grafika „buvo sukurta svarbiausiojo keturtakčio motyvo – „paguldytos“ S raidės formos ketvirtatoniais apdainuoto centrinio tono – multiplikavimo ir kitimo algoritmo“ (Daunoravičienė, 2016: 383). Motyvas *d-e-d-c-d-c-d* buvo kūrinio išeities taškas, kurį autorius teigia pasirinkęs „įsivaizduodamas tam tikrą „viduramžišką“ modalumą“ (Mažulis, interviu 1 pried.). Komponuodamas šiuo motyvu paremtą kanoną, autorius rėmėsi jau „Apstulbusi akis prarado amą“ (1985) išmėginta horizontaliai kaičiojo kontrapunkto technika, kuri, pasak autoriaus, yra „ko gero, universalus, amžinas dalykas“, studijų metais išmoktas iš Sergejaus Tanejevo sistemos (*ibid.*). Šiai technikai Mažulis taikė vizualiai integralią figūrinę notaciją: horizontaliai kaičiojo kontrapunkto sistemoje motyvų pradžiose ir pabaigose besikeičiančios pauzių trukmės lėmė vertikalius balsų santykius, pavyzdžiui, figūrinės „Sybillos“ partitūros penktosios eilutės pabaigoje išnykusi ketvirtinė pauzė lemia, kad penklinės, iki tol buvusios laiptuotomis į dešinę, tampa laiptuotomis į kairę. Kalbėdamas apie kūrybinį procesą autorius atsimena: „Pieštuku susibraižęs vertikalių linijų tinkliuką, galėjau tiksliai apskaičiuoti balsų santykius vertikalėje“ (*ibid.*). Sprendžiant balsų atstumų laike kaitos uždavinį autoriui buvo svarbu ne vien taisyklinga forma, bet ir muzikinis rezultatas: šeštojoje eilutėje, pasak Mažulio, „metroritminės sąlygos ženkliai keičiasi: vietoje periodiško pulsavimo ketvirtinėmis atsiranda neramus aperiodiškesnis aštuntinių santykis (kiek primenantis sinkopavimą)“ (*ibid.*). Šis autoriaus pastebėjimas liudija, kad figūrinio komponavimo procese vizualiųjų ir muzikinių parametrų modeliavimas vyko vienalaikiškai, remiantis tais pačiais – nuoseklios kaitos ir simetrijos – principais.

Figūrinėje „Sybillos“ partitūroje pastebimos ir motyvų transpozicijų bei balsų kaitos analogijos, patvirtinančios FMK sprendimo integralumą: 1–7 eilutėse motyvas transponuojamas aukštyn (spiralinio kanono technika), o 8–12 – žemyn, kol grįžta į pradinę padėtį. Tas pats principas pastebimas ir antrojoje, ritmiškai judresnėje kūrinio dalyje (nuo 13 eilutės pagrindinis motyvas „apipinamas“ šešioliktnių figūromis, sutankinamas žodinis tekstas).

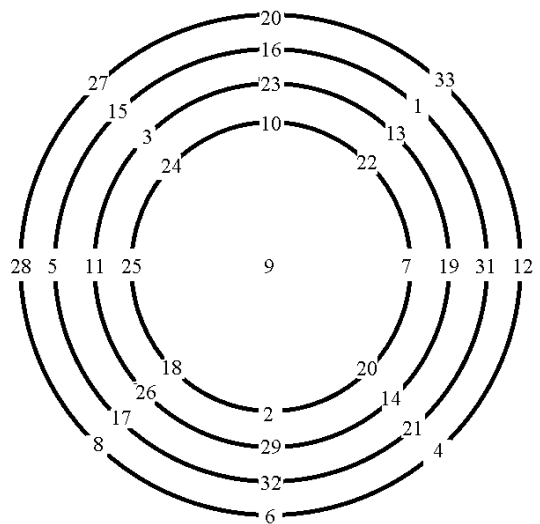
Abu ciklai, vizualiai aiškiai matomi figūrinėje partitūroje, saavitai išsprendžiami balsuose: pirmąjį ciklą, palaipsniui įstodami, atlieka 6 moterų balsai, o joms perėjus į antrąjį ciklą, vyrai laipsniškai įstoja nuo pradžių, tad moterims baigus visą kūrinį, vyrai vieni atlieka

antrąjį ciklą. Šis principas lemia, kad kūrinio pradžioje ir pabaigoje abu ciklai nuskamba atskirai, o viduryje – kartu.

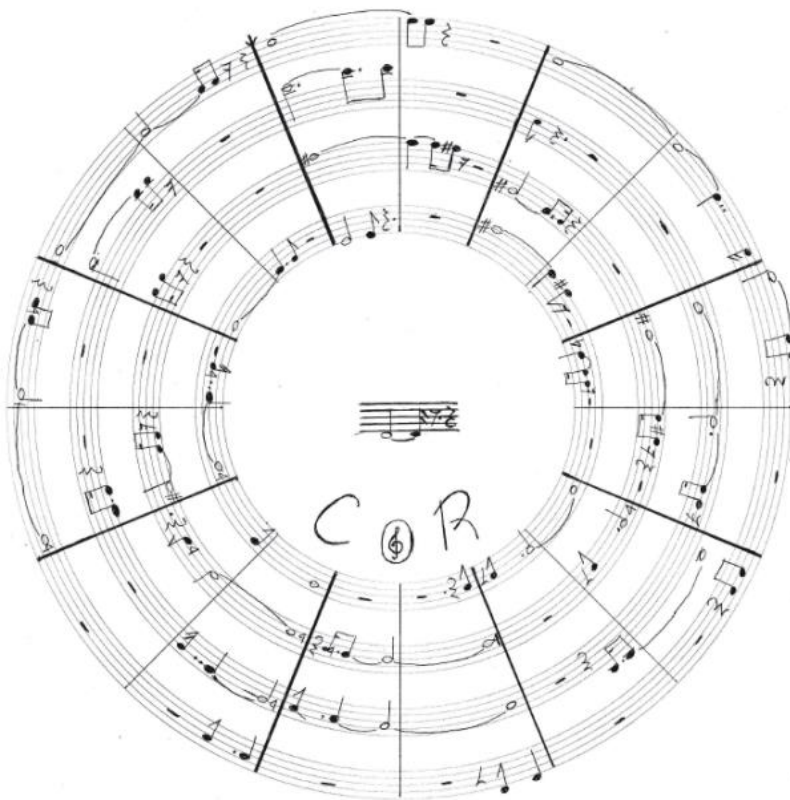
Sekant kompozicinį šio kūrinio procesą svarbios ir autoriaus atskleidžiamos figūrinės partitūros metamorfozės: „pirmoji ranka rašyta figūrinės partitūros versija buvo rombo formos, kai kairioji pusė kyla aukštyn ir vėl susijungia su pradžia, sutinkamai su begalinio kanono principu“ (*ibid.*). Po keleto metų autorius parengė skaitmeninę S kontūro partitūros versiją, o dar vėliau pastebėjo ir

kūriniui būdingą mastelių simetriją: melodinio motyvo kontūras, kaip ir partitūros vizualusis kontūras, atitinka „S“ formą (*ibid.*), tad „S“ tampa fraktaliniu kūrinio struktūros integralu.

„Sybilla“ – antroji (po „Dragmos“ (1995) Mažulio mikrointervalinė figūrinė



66 pav. Magiškas apskritimas (skaičių suma – 138).
Autorės schema.



Da mihi dimidium lunam, solam et canis iram

67 pav. Agnė Mažulienė, COR, 2017. Autorės asmeninis archyvas.

partitūra, sukurta metais vėliau nei pastaroji. Kitaip nei „Dragmos“ atveju, mikrointervalinis sprendimas atėjo neiškart: pirminė harmininio plano versija buvo diatoninė pagrindinio motyvo slinktis „baltų klavišų“ derme nuo *d* iki *c*, tačiau skaitmenizavus kūrinio muzikinę medžiagą minėtuju sintezatoriumi Šarūnas Nakas sukritikavo autorių: „Ak, kaip lengva pasiduoti tam pernelyg paprastam lietuviškam grožiui... (B. Kutavičiaus įtaka?). Geriau važiuok namo ir paieškok originalesnio *Ars subtilior* niuanso...“ (*ibid.*). Po šio pastebėjimo Mažulis

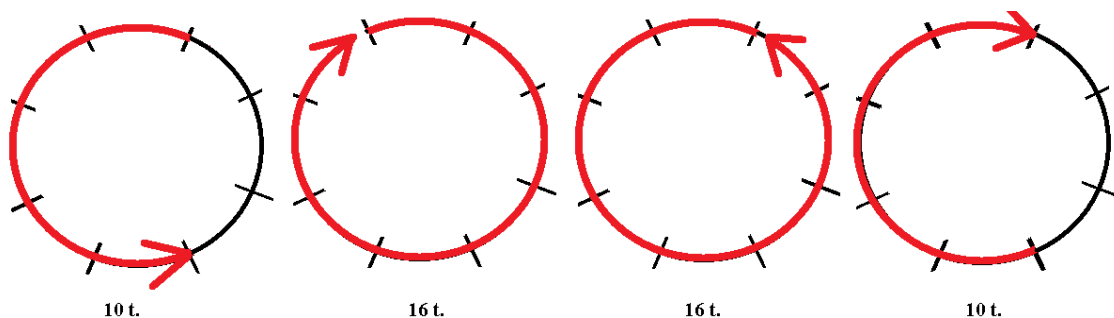
išties modifikavo muzikinę medžiagą, nuo pradinių tonų siaurindamas intervalus aukštyn ir žemyn iki $\frac{3}{4}$ tono, gaudamas iš pažiūros paprasto principo nulemtą sudėtingą, nekonvencionaliai skambančią harmoniją.

Darbo autorės kūrinys „COR“ (lot. „Širdis“) (2018) instrumentiniam ansambliui (fleita, smuikas, altas, violončelė ir fortepijonas) taip pat atitinka aukšto FMK integralumo lygio principus. Kūrinio pirminis sumanymas buvo enigmatinės partitūros, taip retai pasirenkamos šiais laikais, sukūrimas. Ją atspindi pavadinime užkoduota XVI a. anonimo enigmatinė inskripcija „Da mihi dimidiam lunam, solem et canis iram“⁹¹

(Schiltz 2015: 381). Kūrinio pavadinimo raidės „C“, „O“ ir „R“ – tai notacijos iššifravimo raktas: „C“ sufleruoja mėnulio, „O“ – saulės formą ir atlikimo kryptis, o „R“ – atlikimo krypties keitimą (*reversus*) bei imituoja šuns urgzimo garsą („rrr“).

Kūrinio prekompozicinis šaltinis – magiškųjų apskritimų dėšningumai, atrasti senovės Kinijos Songų dinastijos matematiko Yang Hui (1238–1298) ir jo amžininkų (Swetz 1980: 67). Jų struktūroje kiekvieno koncentrinio apskritimo skaičių suma lygi kiekvieno skersmens skaičių sumai. Vienas tokių apskritimų (jo suma 138) tapo kūrinio struktūros pagrindu (66 pav.⁹²). Mechaniskas skaičių vertimas tonų aukščiais ir trukmėmis, skaičių 1 prilyginant šešioliktinei, 2 – aštuntinei *etc.*, o tonų aukščiams pritaikant natūraliojo garsaeilio seką nuo *re*, iš pradžių buvo savotiškas struktūrinis žaidimas, galiausiai peraugęs į užbaigtą kompoziciją. Magiškojo apskritimo schemą pavertus partitūra (67 pav.) pastebėta, kad harmoniniai apskritimų keturgarsiai, prasidedantys kartu, o nutylantys paeiliui vis kita tvarka, sudaro

68 pav. Agnės Mažulienės COR (2017) fortepijono partijos principas.



69 pav. Agnės Mažulienės COR (2017) partitūros atlikimo schema.

⁹¹ „Duok man pusę mėnulio, saulę ir šuns pyktį“ (aut.vert.)

⁹² Autorės schema pagal prototipą: Fahimi, Javadi, 2015: 3.

įdomią pamatinę medžiagą kūriniai (natūraliajame garsaeilyje dažnai pasikartojantis pamatinis tonas *re* akustiškai apjungia skirtingos sandaros akordus). Toliau reikėjo atrasti jos perskaitymo principą ir pritaikyti jį instrumentuotei. Kadangi penklinės yra tik keturios, o instrumentai penki, nutarta penklines priskirti styginiams instrumentams ir fleitai, o fortepijonu dubliuoti visus bendro akordo garsus (pirmiausiai atliekant pilną akordą drauge su kitais instrumentais, o motyvo gale aštuntinėmis „užgesinant“ kiekvieno instrumento garsą (68 pav.). Susisiejant su enigmatine inskripcija, vienas iš galimų partitūros interpretavimo variantų (jis užfiksuotas ir linearioje partitūroje 8 pried.) yra 69 schemeje nurodyta keturių padalų tvarka. Šis sprendimas papildytas rotacijos principu: kiekvienas instrumentas kas padalą pereina į vis kitą apskritimą, taigi visi atlieka kiekvieno apskritimo fragmentus.

70 pav. Agnės Mažulienės *COR* (2017) padalas skiriantis motyvas, 11t.

Siekiant išskirti magiškajame kvadrato svarbiausią centrinį skaičių, atitinkantį garsą *d*, viso kūrinio metu šis garsas atliekamas kitaip nei likusieji: styginių – *pizzicato*, fleitos – *frulato* technika, o fortepijono *d2* styga blokuojama (pvz. trintuku). Kūrinio padalos išskiriamos kontrastingais epizodais, kuomet visi instrumentai (išskyrus fleitą) ritminių unisonu atlieka centrinį partitūros garsą *d* žemiausiame įmanomame registre (70 pav.).

Apibendrinant žemo, vidutinio ir aukšto FMK integralumo lygmens partitūras galima teigti, kad esminis jų skirtumas – vizualiųjų ir muzikinių parametrų struktūrinių sąsajų stipris (7 lent.). Pažvelgus į figūrines partitūras šiuo aspektu aiškėja, kad figūriniai principai gali atliepti tiek stambiuosius (forma, padalų išdėstymas), tiek smulkiuosius (ritminės vertės, tonų

	FMK integralumo lygmuo		
	žemas	vidutinis	aukštas
integralieji aspektai			
padalų struktūra	+	+	+
harmonijos ir ritmo parametrai	—	+ —	+

7 lentelė. FMK integralumo lygmenų identifikavimo principai (sud. darbo autorė).

aukščiau) kompozicinius dėmenis. Šie lygmenys, aiškiausiai atsiskleidžiantys figūrinio komponavimo procese, gali būti pritaikomi tiek figūrinių prekompozicijų fazėje, tiek atvejais, kuomet figūrinė notacija pasitelkiama postkompozicijoje. Pastarasis figūriškumo atvejis aptariamas kitame poskyryje.

3.3. Figūrinė muzikos notacija postkompoziciniame kūrybos etape

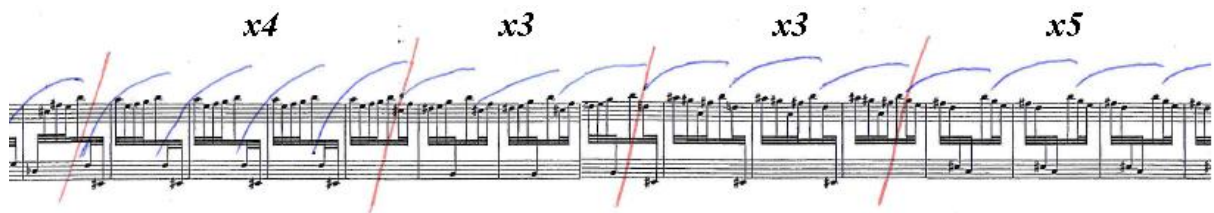
3.3.1. Ričardo Kabelio „Mini-duo“ (1991) figūrinės partitūros atvejo analizė

Analizuojant FMK pavyzdžius pastebėta, kad galimybę užrašyti kūrinių figūrine notacija lemia figūrinei raiškai parankių konstruktyvių komponavimo technikų (kanono, linearaus adityvumo ir kt.) pasirinkimas, tačiau daugelis kompozitorių, taikančių tokias technikas, vis tik teikia pirmenybę konvencionaliai lineariai notacijai. 3.1 ir 3.2. poskyriuose aptarta, kaip figūrinė vizualioji raiška taikoma kūrinių prekompozicijoje ir komponavimo procese, tačiau aptinkama ir tokių pavyzdžių, kuomet kompozitorius ieško vieno lapo figūrinės išraiškos jau užbaigtam ir lineariai užrašytam kūriniui. Šiam reiškiniui iliustruoti analizuojami Ričardo Kabelio „Mini-duo“ (1991) ir Agnės Mažulienės „Volumen“ (2019) figūrinių partitūrų parengimo atvejai.

Kabelio kūrinių archyve gausu linearia notacija užrašytų kompozicijų. Pasak autoriaus, komponuojant kūrinius „eskizuose ar mintyse visuomet egzistavo figūros idėja“, tačiau „kartais ji likdavo neišgryninta ar neužrašyta ir dėl laiko stokos“ (Kabelis, interviu 4 pried.). Pastaraisiais metais kompozitorius atsigrėžė į FMK raiškos galimybes ir anksčiau sukurtiems kūriniams nusprendė ieškoti vizualiųjų ekvivalentų, galinčių perteikti kūrinių sumanymą redukuotu ir pagrindines komponavimo technikas atliepiančiu pavidalu⁹³. Darbo autorė kartu su kompozitoriumi parengė „Opus germanum“ (1995) , „Dėl grožio“ (1996), „CCC“ (1991), „Mini-duo“ (1991) bei „Opus novum“ (1999) figūrines partitūras. Remiantis šia patirtimi, išskiriami keli figūrinės notacijos parengimui būdingi etapai:

- Kūrinių struktūros dekonstravimas, analizuojant linearią partitūrą;
- Redukuotinių elementų bei atsitiktinių struktūros klaidų identifikavimas, glaudžiausios notacinės išraiškos išgryninimas;
- Struktūrai integralios vizualiosios išraiškos paieškos (geometrinė forma, elementų išdėstymas, spalvinė raiška);
- Estetinės korekcijos, papildomi dekoratyvieji sprendimai.

⁹³ Nors dažniausiai po figūrinės partitūros parengimo kūriniai ir toliau atliekami iš linearių tradicinių partitūrų, tačiau figūrinė partitūra nėra numatyta vien teorinei analizei: ji taip pat padeda atlikėjams pažinti kūrėjo estetines nuostatas, kūrinių idėją bei sąrangos principus.



71 pav. Ričardo Kabelio *Mini-duo* (1991) motyvų kartojimų žymėjimas 4–17 t. Darbo autorės eskizas.

Charakteringas šio proceso iliustravimo pavyzdys – „Mini-duo“ (1991) smuikui ir klavesinui/fortepijonui, dedikuotas pirmiesiems jo atlikėjams – Ulrikei Storz ir Martinui Storz. Darbas su šia kompozicija ir figūrinės partitūros tobulinimas truko ilgiau nei metus, šio proceso eiga analizuojama aukščiau minėtais žingsniais.

„Mini-duo“ struktūros dekonstravimas, analizuojant linearią partitūrą.

Pradedant gilintis į smulkiomis natomis užpildytus keturis partitūros lapus pirmiausiai išryškėja fragmentų, nesutampančių su taktų ribomis, pakartojimai (toliau vadinami pagrindiniais motyvais) bei tam tikrų keturių nekintančių motyvų (toliau vadinamų intarpais) nereguliarus sugrįžimas. Kūrinio forma dviejų dalių: nuo 255 takto muzikinė medžiaga kartojama, bet smuiku atliekamos tik ilgiausios pagrindinių motyvų natos *h* (linearioje partitūroje – šešioliktinės, figūrinėje – aštuntinės). Šį kūrinį inspiravo radijo dažnių signalai: kaip teigia kompozitorius, „sukiodamas imtuvo rankenėlės pastebėjau, kad kai kurių dažnių paribiuose girdisi paslaptingi melodizingai pypsintys signalai, ir kad signalus sieja ilgesnis garsas *h*, kuris tapo ir kūrinio melodinių-ritminių figūrų ašimi“ (Kabelis, interviu 4 pried.).

„Mini-duo“ redukuotinių elementų bei atsitiktinių struktūros klaidų identifikavimas, glaudžiausios notacinės išraiškos išgryninimas.

Pirmasis partitūros redukavimo žingsnis – kartojimų eliminavimas, atliktas partitūroje sužymėjus motyvų ribas ir pakartojimų kartus (71 pav.). Spalvomis išskyrus intarpus (72 pav.) paaiškėjo, kad jie sudaryti iš keturių motyvų (A, B, C ir D). Intarpai dalija pagrindinius motyvus į 28 padalas (po 14 kiekvienoje dalyje). Šios padalos darbo eigoje pramintos „spinduliais“.



72 pav. Ričardo Kabelio *Mini-duo* (1991) intarpų žymėjimo pavyzdys. 62–71 t. Darbo autorės eskizas.

„Spindulių“ motyvų medžiaga – tai intuityviai sukurti melodiniai fragmentai (pastebima analogiją su panašaus laikotarpio Mažulio „Mėbijaus lapo kanono“ (1987) griežto-laisvo komponavimo deriniu). Pasak kompozitoriaus, „kūrinio sukūrimo procesas primena 1940 m. Oksfordo laboratorijoje „De La Warr“ iš radionuklidų generuotas D. Wilsono melodijas“⁹⁴. Šie „radioaktyvūs“ motyvų „spinduliai“, drauge su intarpais (įkypose eilutėse vienas po kitu užrašyti pirmos ir antros kūrinio dalių intarpai) – tai kūrinio muzikinės medžiagos koncentratas, būsimosios figūrinės partitūros pagrindas (73 pav.). Motyvų išdėstymas grįstas hoketo technika – melodija vinguriuoja tarp kelių balsų.

Šis etapas padėjo likviduoti ir linearioje notacijoje atsitiktinai atsiradusius netikslumus, suvienodinti abiejų dalių muzikinę medžiagą ir išgryninti jų bendrybes. Remiantis šiomis korekcijomis, skaitmenizuota ir patobulinta pirminė lineari, atlikėjams skirta kūrinio notacija.

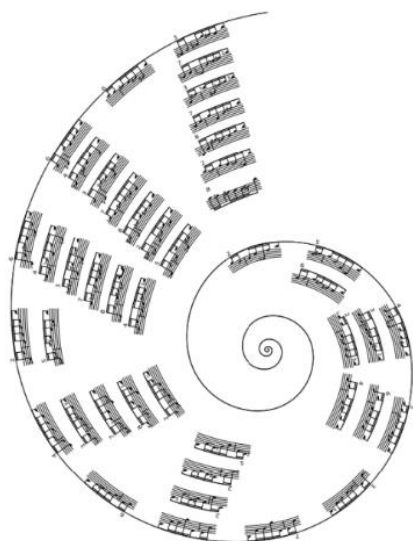


73 pav. Ričardo Kabelio *Mini-duo* (1991) redukuota muzikinė medžiaga. Darbo autorės schema.

„Mini-duo“ struktūrai integralios vizualiosios išraiškos paieškos (geometrinė forma, elementų išdėstymas bei spalvinė raiška).

Apsisprendus, kokie notacijos elementai bus įtraukiami į figūrinę partitūrą, pereita prie jiems integralios vizualiosios išraiškos paieškų. Apsvarstyti keli formos variantai: spiralė (A), „laikrodis“ iš 14 „spindulių“ (B), „laikrodis“ iš 28 „spindulių“ (C), „deimantas“ iš 14 spindulių (D), dvi „akys“ po 14 spindulių (E). (74 pav.) Renkantis tarp šių variantų remtasi pagrindiniais 1.2. poskyryje aptartais FMK komponavimo principais: siekta maksimaliai redukuoti muzikinę

⁹⁴ Praėjus keliems dešimtmečiams po kūrinio sukūrimo, kompozitorius vėl išgirdo tas pačias „burbuliuojančių“ garsų virtines, kurios pasirodė „panašios į MD sekvenčias ir į Norkaičio [dovanotame] imtuvė girdėtas girliandas“. Tai įvyko „ZKM“ Centre, audio automatų ir konsolių parodoje, kurios lankytojai per ausines galėjo pasiklausyti radionuklidų signalų, verčiamų elektromagnetiniais dažniais ir siunčiamų į radijo eterį.



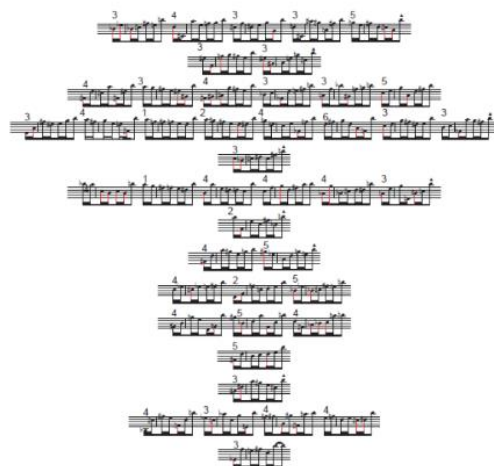
A



B



C



D



E

74 pav. Ričardo Kabelio *Mini-duo* (1991) figūrinės partitūros variantai. Darbo autorės schemas.

medžiagą, formuoti vizualiųjų ir muzikinių struktūrų vienovę bei pasitelkti fiksuotų reikšmių muzikinius parametrus. Pradžioje pirmenybė buvo teikta A išdėstymui: siekdamas jį pagrįsti, autorius nusprendė modifikuoti „spindulį“ ilgėjimo struktūrą taip, kad ji atlieptų platėjančias spiralės apvijas, tačiau vėliau sugrįžo prie pradinės struktūros ir nutarė padalų medžiagą dėstyti vizualiai vieną po kita (D), vadovaudamasis nuostata, kad „integrali partitūra kūrinio struktūrą turi perteikti kuo aiškesne ir paprastesne raiška, grįsta geometrinėmis universalijomis“ (Kabelis, interviu, 4 pried.). C ir E atvejai buvo atmesti dėl perteklinės medžiagos naudojimo: pastebėta, kad galima išvengti abiejų kūrinio dalių vienodų motyvų užrašymo, instrumentų partijas išskiriant spalvomis ir jų reikšmę nurodant

MINI-DUO
smuikui ir fortepijonui
(1991) Ričardas Kabelis

$\text{♩} = 120$

Dviejų dalių kūrinio partitūrą sudaro 14-oje eilučių išdėstytos heterofoninės figūros ir dvi papildomos fragmentų sekos A, B, C ir D. Pirmoje dalyje juodos spalvos notomis pažymėtos smuiko, raudonos spalvos – fortepijono partijos. Skaičiai virš natų parodo figūrų pakartojimus, jungiamus į vieningą garsų tinkle. Trikampiais pažymėti garsai iš paskutiniųjų pakartojimų praleidžiami. Pirmos dalies eilučių pabaigose smuikas atlieka partitūros kairioje išdėstytus fragmentus, visų jų pakartojimus ir sekas žymi skaičiai ir raidės

I A-2B-C-D-B-C I
II A-5B-C II
III D-3B-C-D-4B-C-D-2B-C III
IV A-2B-C-D IV
V A-B-C V
VI A-2B-C-D-C VI
VII A-B-C-D-B-C-D-B-C VII
VIII D-5B-C-D-2B-C VIII
IX D-3B-C IX
X D-2B-C-D-C X
XI D-7B-C-D-3B-C XI
XII A-B-C XII
XIII D-3B-C-D-B-C XIII
XIV D-2B-C XIV

partitūros centre apačioje. Antroje kūrinio dalyje kūrinio figūros ir fragmentai atliekami dar kartą. Smuikas atlieka tik figūrų atkartinę iš mažojo oktavoje ir dešinėje išdėstytus fragmentus, fortepijono – visus kitus garsus. Kūrinyje užbaigiamas dviem fortepijono atliekamomis pirmosios pirmos eilutės šešioliktnėmis b-es. Alteruojantys ženklai galioja viename takte ir vienoje oktavoje. Smuiko partija atliekama su surdina, fortepijono – nuspaudus kairįjį pedalą, stygas g-3 uždengus šluokseniuotos medvilnės audiniu.

75 pav. Ričardas Kabelis, *Mini-duo*, 1991. Darbo autorės skaitmenizuota partitūra.

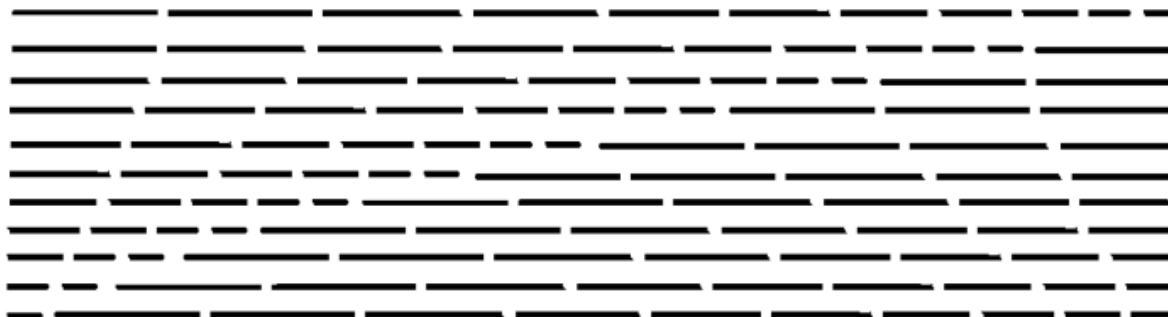
paaškinimuose. Kaip matyti užbaigtoje, „Adobe Illustrator“ programa autorės surinktoje partitūroje (75 pav.), pirmoje dalyje juodos spalvos natos ženklina smuiko, o raudonos – fortepijono partiją, o antrojoje smuikas atlieka tik didžiosios figūros aštuntines natas, kai tuo tarpu fortepijonas – visą likusią medžiagą. A, B, C ir D intarpai, išdėstyti partitūros kairėje, atliekami pirmojoje kūrinio dalyje, o dešinėje – antrojoje, jų pakartojimų tvarka nurodoma lentelėje partitūros apačioje. Abiejuose dalyse intarpai griežiami smuiku.

„Mini-duo“ figūrinės partitūros estetiškos korekcijos, papildomi dekoratyvieji sprendimai.

Apsibrėžus figūrinės partitūros vizualiuosius principus buvo įterptos kelios dekoratyvios detalės, viena iš jų – lenkti intarpų rėmeliai bei raudoni skaičiai pakartojimų lentelėje. Šie elementai tiesiogiai nesusiję su struktūra, bet, kompozitoriaus nuomone, paverčia partitūrą vizualiai patrauklesne ir, neveikdami muzikinių parametrų, nepažeidžia integralumo principo, autoriui svarbaus tiek komponavimo procese, tiek ieškant jau parašytam kūrinii geriausiai jo struktūrinę logiką atskleidžiančios figūrinės išraiškos.

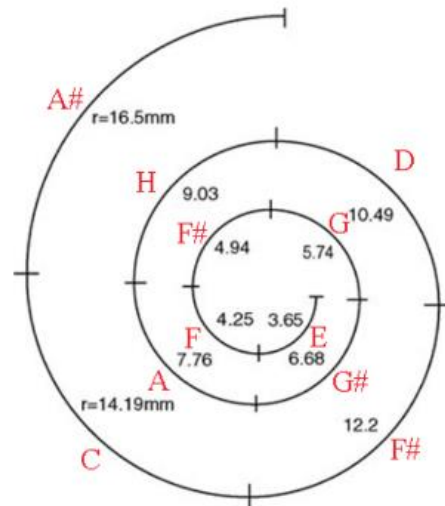
3.3.2. Agnės Mažulienės „Volumen“ (2019) figūrinės partitūros atvejo analizė

Figūrinė partitūra antriniu kūrybiniu rezultatu tapo ir darbo autorės kūrinio styginių orkestrui „Volumen“ (2019) atveju. Kūrinio prekompozicijai autorė siekė rasti gamtinėmis struktūromis paremtą pirmavaizdį, domėjosi fraktaline geometrija, spektrinėmis galimybėmis. Visai netikėtai kūrybinis žvilgsnis nukrypo į ypatingą ne gamtos, bet intelekto sukurtą struktūrą – šimtmečius gludintą styginių instrumentų formą, pasižyminčią savitomis griežtomis proporcijomis, bet drauge ir estetiniu žaismingumu. Vizualiai išraiškingiausia, tačiau bene vienintelė tembro nelemianti instrumento dalis – tai spiralės formos postygio galvutė, liudijusi instrumento kūrėjo meistrystę. Kūrinio struktūros pagrindas – Kremonos meistrų brėžiniuose išlikusi postygio galvutės konstrukcija – vienuolikos logaritmiškai trumpėjančių segmentų spiralė. Autorei kilo mintis šias dirbtines, su natūraliu spektru

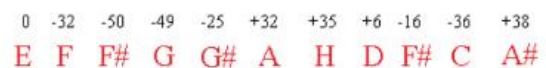


76 pav. Agnės Mažulienės *Volumen* (2019) muzikinio laiko segmentacija partijose. Darbo autorės schema.

nesąveikaujančias proporcijas pritaikyti instrumentų stygų dalijimui, metaforiškai „išvynioti“ postygio galvutę ir suteikti jai skambesį, kurio rezultatas ir pačiai darbo autorei buvo neįminta paslaptis. Toliau aptariami žingsniai, kaip 25 puslapių apimties konvencionali partitūra virto vieno puslapio figūrine partitūra – kūrinio struktūros kodu.



„Volumen“ pamatinis struktūrinis principas.



„Volumen“ struktūra su spiralės konstrukcija siejosi jau nuo prekompozicinės fazės, tačiau ilgą laiką

77 pav. Agnės Mažulienės „Volumen“ (2019) smuiko *mi* stygos dalijimo principas. Darbo autorės schema.

atrodė neįmanoma ją perkelti į galutinę partitūrą. Pirmasis prekompozicinis žingsnis buvo muzikinio laiko segmentavimas duotomis proporcijomis, gaunant 11 skirtingo ilgio padalų ir rotaciniu principu paskirstant jas vienuolikai partijų (76 pav.). Kiekvienos padalos tonų aukščius lėmė tomis pačiomis proporcijomis vykdomi stygų dalijimai (77 pav. iliustruoja smuiko *mi* stygos spiralę ir jos lemtas natas). Siekiant suteikti kūriniai daugiau ritminio

judėjimo, kiekvienas segmentas fraktaliniu principu tomis pačiomis proporcijomis buvo išskaidytas į dar 11 dalių (taigi, kiekvienas tono aukštis partitūroje iš eilės pasikartoja po 11 kartų).

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
 10 9 8 7 6 5 4 3 2 11 1
 9 8 7 6 5 4 3 2 11 2 10
 8 7 6 5 4 3 2 11 10 9
 7 6 5 4 3 2 11 10 9 8
 6 5 4 3 2 11 10 9 8 7
 5 4 3 2 11 10 9 8 7 6
 4 3 2 11 10 9 8 7 6 5
 3 2 11 10 9 8 7 6 5 4
 2 11 10 9 8 7 6 5 4 3
 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2

Redukuotinių elementų bei glaudžiausios notacinės išraiškos išgryninimas, struktūrai integralios vizualiosios išraiškos paieškos.

Siekiant redukuotai užrašyti šią

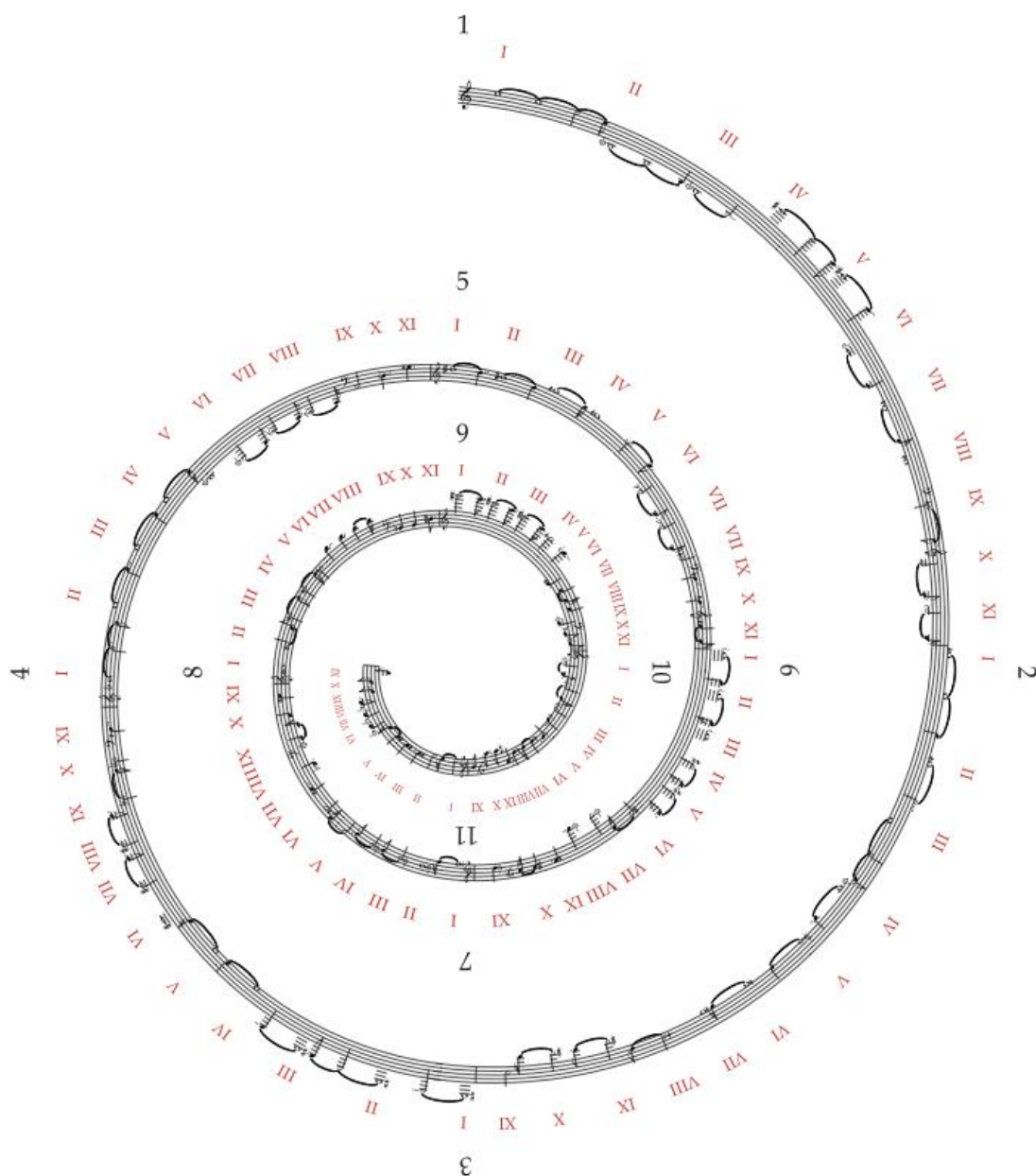
78 pav. Agnės Mažulienės *Volumen* (2019) segmentų rotacijos principas (eilutės reprezentuoja partijas). Darbo autorės schema.

struktūrą, buvo susidurta su problema, kaip suderinti rotuojantį ritmo parametą ir kiekvienai partijai vis kitą toninę medžiagą, išvengiant pakartojimų. Paprasčiausias variantas buvo formuoti vienuolikos

koncentrinių apskritimų figūrą arba vienuolikos spiralių junginį, tačiau tikslu tapo prekompozicinių parametrų ir galutinės partitūros vizualiųjų principų redukcija iki maksimaliai glaudžios išraiškos.

Minėtas tikslas įgyvendintas atradus 79 pav. matomą principą: arabiški skaičiai žymi 11 didžiųjų segmentų, kurie partijose atliekami lentelėje nurodyta tvarka. Romėniškais skaičiais pažymėti tonai atlikimo metu taip pat paklūsta rotacijai, taigi pirmą partiją pradedama nuo 1 dalies I tono, antra – nuo 2 dalies II tono ir t.t. Pradinio tono aukštis išlaikomas iki perėjimo į kitą didįjį segmentą, taigi, tonai partijose keičiasi kas 11 garsų.

„Volumen“ partitūroje dekoratyviųjų sprendimų visiškai atsisakyta, estetiniais tikslais pasitelkiama tik raudona spalva romėniškiems skaitmenims žymėti. Taip



įgyvendintas tikslas neapkrauti partitūros dekoratyviaisiais elementais, bet perteikti joje kūrinio pirmavaizdžio ir jo muzikinės struktūros esmę lakoniška geometrine forma.

Abi šiame poskyryje aptartosios partitūros (Kabelio „Mini-duo“ (1991) ir Mažulienės „Volumen“ (2019) atskleidžia savitą autorių estetinę poziciją: praėjus kartais net keliems dešimtmečiams po kūrinio sukūrimo siekiama „patikrinti“ kūrinio struktūrą reduktyvumo matu, išgryninti kūrybinį sumanymą, paverčiant partitūrą savotiška struktūrine emblema. Kai kuriais atvejais toks žingsnis atrodo savitikslis, pavyzdžiui, Mažulis yra sakęs: „man pasirodė kiek dirbtina, jei *post factum* ieškočiau geometrinės notacijos galimybių, „suvedinėčiau“ į ją medžiagą ar pan.“ (Mažulis, interviu 1 pried.). Visgi poskyryje aptartų kompozicijų atveju figūrinė partitūra liudija poreikį įtvirtinti kūrinio sumanymo išbaigtumą ir išgryninti jo sąrangos principus.

Trečiajame skyriuje aptartų figūrinio komponavimo praktinių atmainų prekompozicijoje, komponavimo procese ir postkompozicijoje įvairovė liudija, kad FMK yra ne formali kategorija, bet gyvas, įvairiose kūrybos stadijose aktualus reiškiny. Šis komponavimo ir notavimo būdas praturtina kompozicinių priemonių arsenalą vizualiųjų parametrų loginiais dėsningumais, suponuodamas originalių muzikinių formų paieškas ir integralius struktūrinius sprendimus. Stilistiškai ir techniškai neribotas FMK potencialas, tikėtina, ateityje lems naujas FMK taikymo būdų perspektyvas, papildysiančias ir išplėsiančias šį tyrimų lauką.

IŠVADOS

1. Siekiant identifikuoti ir analizuoti figūrinės muzikos kompozicijos (FMK) fenomeną ir jo apraiškas, visų pirma apibrėžiamas figūrinės muzikos notacijos (FMN) tipas. Jo ypatumai plačiame nelinearaus išdėstymo notacijos rūšių ir technikų (*Augenmusik*, grafinės notacijos, enigmatinės notacijos, *word-painting*, CWN *etc.*) kontekste išryškėja tiriant notacijos elementų funkcijų specifiką ir jų pasirinkimo motyvus. Šiuo tikslu, apžvelgus notacijos tipologizavimo kriterijus, darbe suformuotas notacijos funkcijų tipologinis modelis, kurį sudaro taikomoji, simbolinė, enigmatinė, dekoratyvioji, struktūrinio kodo ir asociatyviojo kodo funkcijos. Remiantis šiuo modeliu ir XIV–XVI bei XX–XXI a. partitūrų analize, atskleista, kad nė vienai iki šiol žinomai notacijos rūšiai struktūrinio kodo funkcija nėra skiriamoji, todėl šią nišą galėtų užpildyti figūrinės muzikos notacijos (FMN) samprata. FMN pavyzdžiams būdingų savybių visuma – tipinės struktūrinio kodo bei taikomoji funkcijos ir vieno lapo nelinearus muzikinių elementų išdėstymas – sudaro prielaidas šias partitūras apjungti į savarankišką tipą. FMN sampratos pagrindimas inspiruoja figūrinių partitūrų sisteminges tyrinėjimus ir palengvina naujų FMN atvejų paieškas.
2. Tyrinėjant FMN partitūrų komponavimo technikas pastebėta, kad jų vizualiajai sąrangai parankiausios matematinio pobūdžio muzikinės medžiagos organizavimo technikos: kombinatorinė, politempų, linearaus adityvumo, tempo moduliacijų, tonų moduliacijų, transpozicijų, atviro algoritmo ir retrogrado, o jų taikymas praktikoje, paremtas vizualiosios abstrakcijos metodu, funkcionuoja kaip specifinis komponavimo įrankis. Šių dėsningumų pastebėjimas paskatino apjungti FMN kriterijus su minėtomis komponavimo technikomis ir suformuoti figūrinės muzikos kompozicijos (FMK) sampratą. Remiantis šiais aspektais, FMK apibrėžiama kaip kompozicijos tipas, pasižymintis vizualiųjų ir muzikinių parametrų struktūriniu integralumu, nulemtu algoritminių komponavimo technikų ir FMN principų sintezės.
3. Sąvokos „figūrinė muzikos kompozicija“ (FMK) pasirinkimą tiriamajam objektui pagrindžia šios kompozicijų rūšies giluminės sąsajos su *numeri figurati* (figūrinių skaičių) ir *carmina figuratum* (figūrinės poezijos) reiškiniiais. Bendrasis jų vardiklis yra efektyvios vizualiosios abstrakcijos (*meaningful / effective visual abstraction*) principo taikymas, paremtas pirminės medžiagos redukavimu iki raktinių jos suvokinių, sumažinant informacijos kiekį ir kognityvinį krūvį (Viola *et al*, 2020) bei pasitelkiant nelinearų, abstrahavimo rezultatą struktūriškai atitinkantį vizualųjį išdėstymą, dažniausiai telpantį į vieno puslapio apimties figūrinę figūrą. Abstrahuojamąją medžiagą figūrinės poezijos atveju tampa žodinio teksto pagrindinė mintis ar simbolis, figūrinių skaičių ir jiems giminingų matematinių struktūrų

atveju – formulė ar dėsnis, o figūrinių kompozicijų – muzikinės struktūros pamatiniai principai. *Numeri figurati* ir analogiškų matematinių reiškinių bei figūrinės kompozicijos sąsajas atskleidžia ir matematinių figūrinių objektų (fraktalų, logaritminės spiralės, Mėbijaus lapo struktūros, simetrijos dėsniai *etc.*) apraiškos darbe aptariamuose kūriniuose (Mažulio „Mėbijaus lapo kanonas“ (1987), Mažulienės „Volumen“ (2019), „COR“ (2018), Xenakio „Herma“ (1960–61) *etc.* Žvelgiant iš kūrėjo pozicijos, figūrinė raiška paremta nuostata, kad vizualusis muzikinio ar žodinio teksto abstrahavimas išryškina kūrinio pamatinės idėjas ir praturtina prasminius kodus platesniais kontekstais. FMK, *numeri figurati* ir *carmen figuratum* analogijos inspiruoja tolesnes šių sričių kultūrinių ir struktūrinių sąsajų bei tarpusavio sąveikos galimybių paieškas.

4. Geštalto psichologijos principai atskleidžia, kad tiek vizualiųjų menų, tiek muzikos kompozicijoms būdingi tam tikri universalūs suvokimo modeliai. Figūrinėse partitūrose pastebimas chronologinio notacijos elementų išdėstymo pakeitimas erdvinėmis dažniausiai paprastųjų geometrinių formų penklinių struktūromis teikia prielaidą FMK tyrinėjimui pritaikyti formaliosios vizualiųjų menų analizės kategorijas (vienovės, balanso, pabrėžimo, derinių, kontrastų, laiko, krypties ir skalės). Ši analizė leidžia sistemiškai ištirti atskirų vizualiųjų komponentų giminingumą muzikinėms struktūroms, diferencijuojant integralius bei ekstramuzikinio pobūdžio (simbolinius ir dekoratyvius) partitūros sprendimus.
5. FMK taikymas praktikoje šiame darbe klasifikuojamas į tris grupes: figūrinė muzikos prekompozicija (FMP), figūrinis komponavimas ir FMN postkompozicinėje fazėje. Analizuojant Mažulio, Kabelio, Clementi, Xenakio bei Mažulienės prekompozicines schemas bei interviu atskleistus jų meninių prioritetų kontekstus pastebėti du FMP taikymo būdai, veikiantys kūrinio ritmikos, formos ir harmonijos parametrus:
 - 1) FMP kaip prekompozicinės medžiagos paieškos įrankis;
 - 2) FMP kaip struktūrinis kūrinio pirmavaizdis.Pirmuoju atveju kompozitoriai FMP principus taiko muzikinės medžiagos galimybių tyrinėjimui bei atrankai (Clementi „Aus Tiefer“ (2004), Mažulienės „Fractus“ (2019) *etc.*), o antruoju geometrinės duotybės nulemia struktūrinius muzikinius sprendimus (Xenakio „Herma“ (1960), Mažulienės „Tuo taku“ (2020), Mažulio „Mėbijaus lapo kanonas“ (1987) *etc.*).
6. Tyrinėjant figūrinį komponavimą pastebėta, kad vizualiųjų ir muzikinių parametrų sąsaja figūrinėje kompozicijoje gali būti skirtingo integralumo lygmens: žemo FMK integralumo kompozicijose vizualiosios struktūros abstrahuoja tik muzikinių padalų struktūrą (Crumbo „The magic circle of infinity“ (1972), Mažulienės „O luce eterna“ (2017) *etc.*), vidutinio integralumo – iš dalies veikia ir smulkiuosius parametrus (tonų aukštį ir trukmę) (Mažulienės

„Kleine Wünsche“ (2015), „Somnus“ (2020) *etc.*), o aukšto FMK integralumo pavyzdžiuose pasiekta visiška vizualiųjų ir muzikinių parametrų struktūrinių principų vienovė (Mažulio „Sybilla“ (1996), Mažulienės „COR“ (2017), Kabelio „Neumond“ (1996) *etc.*).

7. Figūrinė partitūra antriniu kūrybiniu rezultatu tampa tuomet, kai jau sukurtos ir lineariai notuotos kompozicijos transformuojamos į figūrines partitūras. Šį poreikį lemia siekis algoritminiais principais sukurtoms kompozicijoms atrasti vizualiųjų sprendimą, atskleidžiantį jų struktūros esmę. Analizuojant figūrinės partitūros atsiradimo procesą Kabelio „Mini-duo“ (1991) bei Mažulienės „Volumen“ (2019) atvejais, pastebėta, kad figūrinė raiška postkompozicinėje kūrybos fazėje ne vien vizualiai išgrynina muzikinės struktūros esmę, bet kai kuriais atvejais padeda identifikuoti ir pakoreguoti nenuoseklius kūrybinius sprendimus, patikrinant muzikinę struktūrą integralumo ir reduktyvumo matu.

Apibendrinant šio darbo indėlį į meno tyrimų kontekstą, FMK tipas apibrėžia unikalų, nuo vėlyvųjų Viduramžių egzistuojantį ir šiandien tebeaktualų kultūros reiškinių. Darbo rezultatai inspiruoja tolesnius šio fenomeno ir jo praktinių aspektų tyrinėjimus, atrandant naujų kūrybinių pavyzdžių ir plečiant FMK analizės metodų lauką. Žvelgiant iš platesnės perspektyvos, specifinės FMK technikos skatina kompozitorius ir tyrėjus atkreipti dėmesį į neišnaudojamas muzikinės notacijos ir komponavimo principų sąsajų galimybes, o kūrybiniame darbe ieškoti savitų jų sąveikos sprendimų.

LITERATŪRA

1. Aarseth, E. J. (1997) *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
2. Adamenko, V. (2005) „George Crumb's Channels of Mythification“, *American Music*, 23 (3), p. 324–354. doi: <https://doi.org/10.2307/4153057>
3. Adamenko, V. (2007) *Neo-mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schinittke and Crumb*. Hillsdale: Pendragon Press.
4. Albertazzi, L. (1999) *Shapes of Forms – From Gestalt Psychology and Phenomenology to Ontology and Mathematics*. Cornwall: Kluwer Academic Publishers.
5. APA Dictionary of Psychology (2020). Washington, Americal Psychological Association. Prieiga per internetą: <https://dictionary.apa.org/> (žiūrėta 2022-01-02).
6. Apel, W. (1972) *Harward Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harward University Press.
7. Apel, W. (1986) „Mathematics and Music in Middle-Ages“, in Apel, W. (ed.) *Medieval Music: Collected Articles and Reviews*. Stuttgart: F. Steiner Verlag Wiesbaden.
8. Apel, W. (1949) *The Notation on Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge: Mediaeval Academy of America.
9. Arnheim, R. (1982) *The Power of the Center. A Study of Composition in Visual Arts*. California: University of California Press.
10. Arnold, F. T., Stevens, D. (2003). *The Art of Accompaniment from a Thorough-bass*, 1, Mineola: Dover Publications inc.
11. Barrett, T. (2001) *Criticizing Art: understanding the contemporary*. New York: McGraw-Hill.
12. Bartel, D. (1997) *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
13. Batchelor, M (2010) *The Spirit of the Buddha*. New Haven / London: Yale University Press.
14. Belkin, A. (2008) *A Practical Guide to Musical Composition*. Prieiga per internetą: <https://alanbelkinmusic.com/bk/F.pdf> (žiūrėta 2020-01-15).
15. Bent I. D., Hughes, David W., et al. (2014) „Notation“, in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>
16. Bernhard, Ch. (1657) *Tractatus compositionis augmentatus* in Joseph Müller-Blattau (ed.) (1926) *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
17. Bharwati, S. (2017) „Notational perspective and comprovisation“, in Assis, P., de; Brooks, W.; Coessens, K. (ed). *Sound & Score – Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, p. 165–178.
18. Biasutti, M. (2015) „Pedagogical applications of cognitive research on musical improvisation“, *Frontiers in Psychology*, 6. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00614

19. Byrd, D. (1984) *Music Notation by Computer*. PhD thesis. Indiana University. Prieiga per internetą: <http://homes.sice.indiana.edu/donbyrd/Papers/DonDissScanned.pdf> (žiūrėta 2022-01-10).
20. Boiles, C. L. (1982) „Processes of Musical Semiosis“, *Yearbook for Traditional Music*, 14, Cambridge: Cambridge University Press, Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/768069> (žiūrėta 2022-01-10).
21. Broad, E. (1990) „A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism“, *Music Research Forum*, 5, p. 51–62.
22. Brown, E. (1986) „The Notation and Performance of New Music“, *The Musical Quarterly*, 72(2), p. 180–201. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/i239252> (žiūrėta 2022-01-05).
23. Buelow, G. J. (2001) „Theory of musical figures“, in in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.09625>
24. Cage, J. (1981) *For the Birds*. Boston: Marron Boyars.
25. *Cambridge dictionary* (2022) Cambridge University Press. Prieiga per internetą: <https://dictionary.cambridge.org/> (žiūrėta 2022-01-05).
26. Carruthers, M. (1990) *The Book of Memory – a Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Chanan, M. (1994) *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London: Verso.
28. Chew, G. (1979) „Notation: System or Symbol?“, *The Musical Times*, 120. London: Musical Times Publications. p. 819–820.
29. *Chicago School of Media Theory* (2022). WordPress. Prieiga per internetą: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/> (žiūrėta 2022-01-15).
30. Cicero. *De inventione*. (1470). Venice: Nicolas Jenson.
31. Collins, D., Schloss, A. (2001) „An Unusual Effect in the Canon Per Tonos from J. S. Bach's Musical Offering“, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 19(2), California: University of California Press, p. 141–153. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2001.19.2.141> (žiūrėta 2022-01-02).
32. Cook, N. (2004) *Cambridge History of 20th Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
33. Coons, E., Kraaehenbuehl, D. (1958) „Information as a Measure of Structure in Music“, *Journal of Music Theory*, 2(2). New Haven: Duke University Press, p. 127–161. doi: <https://doi.org/10.2307/843197>.
34. Cope, D. (2008) *Hidden Structure – Music Analysis Using Computers*. Middleton: A-R Editions, Inc.
35. Cope, D. (2001) *New directions in music*. Long Grov / Illinois: Waveland Press, Inc.
36. Cope, D. (1997) *Techniques of Contemporary Composer*. s.l.: Schirmer Thomson learning.
37. Cotton, N., McLeman, C., Pinchock, D. (2015) „On Combining and Convolving Fractals“, *The College Mathematics Journal*, 46(2), p. 91–108. doi: <https://doi.org/10.4169/college.math.j.46.2.99>

38. Cummins III, George M. (2011) *G.M. Mahler Re-Composed*. Bloomington: Universe inc.
39. Carter, T. (2001) „Word–painting“, in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>
40. Čiurlionytė-Karužienė, V. (1960) *M.K. Čiurlionis. Apie muziką ir dailę*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
41. Dart, T. (2001) „Eye Music“, in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09152>
42. Daunoravičienė, G. (2006) „Muzikos teorijos raidos aspektai *Das Generalbaßzeitalter* epochoje“, *Menotyra*, 42 (1). Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 1–9.
43. Daunoravičienė, G. (2016) *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
44. Dewar, A. R. (2011) „Companion: Beyond Notation/Notation Beyond“, *Leonardo Music Journal*, 21, Cambridge: The MIT Press, p. 77–85. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/41416826> (žiūrėta 2021-11-26).
45. Doornbusch, P. (2005) „Pre-composition and Algorithmic Composition: Reflections on Disappearing Lines in the Sand“. *Context* 29&30. Prieiga per internetą: https://cpb-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/09/29-30_Doornbusch-1y2xh64.pdf (žiūrėta 2021-11-26).
46. Dowling, J., Harwood, W., Dane. L. (1985) *Music Cognition*. California: Academic press Inc.
47. Drabkin, W. (2001) „Figure“, in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.09622>
48. Dreyfus, L. (2004) *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harward University Press.
49. Dudas, R. (2010) „Comprovisation": The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems.“, *Leonardo Music Journal*, 21, Cambridge: The MIT Press, p. 29–31.
50. Dumitrescu, T. (2007) „Constructing a Canonic Pitch Spiral“ in Schiltz, K. Blackburn, B. J. (ed.) *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven-Dudley: Peeters Publishers, p. 141–170.
51. Eco, U. (1997) *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*. Vilnius: Baltos lankos.
52. Eggebrecht, H. H., Riethmüller, A. (1999) *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner.
53. *Encyclopaedia Britannica* (2022). Prieiga per internetą: <https://corporate.britannica.com/>
54. Ernst, U. (1986) „The figured poem: towards a definition of genre“, *Visible language*, 20(1), p. 8–27.
55. Evarts, J. (1968) „The New Musical Notation: A Graphic Art?“, *Leonardo*, 1(4), Cambridge: The MIT Press, p. 405–412. doi: <https://doi.org/10.2307/1571989>
56. Fahimi, P., Javadi, R. (2005) *An Introduction to Magic Squares and Their Physical Applications*, Laval University, Prieiga per internetą:

- https://www.researchgate.net/publication/297731505_An_Introduction_to_Magic_Squares_and_Their_Physical_Applications (žiūrėta 2022-01-08).
57. Frédéric, M. (2013) „New Writings on Sound and Music//Maxwell Lafontant//Healing Waters“, *L'Autre Musique laboratoire*. Prieiga per internetą: http://www.lautre musique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/2013/06/new-writings-of-sound-and-music-maxwel-lafontant-healing-waters/ (žiūrėta 2022-01-08).
 58. Fuller, D. (2001) „Figuration“. in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.09621>
 59. Fuller, S. (2008) „Interpreting Hucbald on Mode“, *Journal of Music Theory*, 52 (1), p. 13–40. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/40607028> (žiūrėta 2022-01-08).
 60. Gaddala, M. (2017) *Egyptian Musical Instruments*. Greensboro: Tehuti Research Foundation.
 61. Gaidamavičiūtė, R. „Rašau ką noriu (pokalbis su B. Kutavičium)“, *Kultūros barai*. 1991, 4, p. 33–39.
 62. Gasch, S. (2005) „Sursum deorsum aguntur res mortalium: Canons in Magnificat Settings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and the Case of Matheus le Maistre’s Magnificat Sexti Toni“, in Schiltz, K.; Blackburn, B. J. (eds.) *Canons and Canon Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven-Dudley: Peeters Publishers, 2007.
 63. Grau, A. K. (2013) „Hearing Voices: Heteroglossia, homoglossia, and the Old French Motet“, *Musica Disciplina*, 58, American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, p. 73–100, Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/24429414> (žiūrėta 2021-10-25).
 64. Haar, J. (1995) „Music as Visual Language“, in Lavin I (ed.) *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Princeton: Princeton University Press.
 65. Hammond, S. L. (2016) *Music in the Baroque World : History, Culture and Performance*. New York: Taylor and Francis.
 66. Hanoch-Roe, G. (1965) “Musical Space and Architectural Time: Open Scoring Versus Linear Processes“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 34(2). Seattle: Perspectives of New Music, p. 145–160. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/30032127> (žiūrėta 2021-01-01).
 67. Harbinson, W. G. (1989) „Performer Indererminancy and Boulez Third Sonata“, *Tempo*, 169, Cambridge: Cambridge University Press, p. 16–20. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/945318> (žiūrėta 2021-09-15).
 68. Harper, D. (ed.) *Online Ethymology Dictionary* (2022) Prieiga per internetą: <https://www.etymonline.com/> (žiūrėta 2021-12-01).
 69. Harris, R. (1995) *Signs of Writing*. New York: Routledge.
 70. Haule, G. (1989) *Meter in music 1600–1800. Performance, Perception and Notation*. Bloomington: Indiana University Press.
 71. Hiley, D. (2014) „Clef“, in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05927>
 72. Hodges, D. A., Sebald, D. C. (2011) *Music in the Human Experience. An Introduction to Music Psychology*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.

73. Huck, O. (2007) „The Early Canon as *Imitatio Naturae*“ in Schiltz, K.; Blackburn, B. J. (eds.) *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven-Dudley: Peeters Publishers.
74. Hughes, A., Kiwi, E. G. (2014) „Solmization“, in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26154>
75. Isidorus Hispalensis. *Etymologiae*, 600–625. Prieiga per internetą: <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/3.shtml> (žiūrėta 2019-01-05)
76. Jasinskaitė-Jankauskienė, I. (2001) *Pagoniškasis avangardizmas: teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervėlė.
77. Jie, J. (2011) *Chinese Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
78. Johnson, T. A. (1994) „Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?“, *Musical Quarterly*, 78, p. 742–73. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/742508> (žiūrėta 2020-01-05).
79. Kabelis, R. (2020) „Mito sutvirtinimas“ (anotacija), in Žakevičiūtė, V. (ed.) *XXI a. lietuvių kompozitorių mokykla: Ričardas Kabelis ir mokiniai*, Vilnius, p. 19.
80. Kircher, A. (1650) *Musurgia Universalis*. Rome: Ludovico Grignani.
81. Kivy, P. (2011) *New Essays on Musical Understanding*. New York: Oxford University Press, Inc.
82. Koženiauskienė, R. (2020) „Retorinės figūros“, in *Visuominė lietuvių enciklopedija*, Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/retorines-figuros/> (žiūrėta 2021-09-27).
83. Kramer, L. (2016) „Roseta Tones: The Score as Hieroglyph“, *Silence and Absence in Literature and Music*. BRILL, p. 23–43. Prieiga per internetą: <https://brill.com/view/book/edcoll/9789004314863/B9789004314863-s003.xml> (žiūrėta 2019-05-28).
84. Kroeger, K. (1988) „Word Painting in music of William Billings“, *American Music*, 6 (1), p. 41–64. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/3448345> (žiūrėta 2022-01-01).
85. Kultermann, U. (1996) *Geschichte der Kunstgeschichte*. München: Prestel.
86. Lange, G. (1900) „Zur Geschichte der Solmisation“, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1, p. 535–622.
87. Larson, S. (1958) „Composition versus Improvisation?“, *Journal of Music Theory*, 49(2). New Haven: Duke University Press, p. 127–161.
88. Lassfolk, K. (2004) *Music Notation as Objects*. Helsinki: The International Semiotics Institute.
89. *Latdict* (2021). Prieiga per internetą: <http://www.latin-dictionary.net/> (žiūrėta 2021-05-07).
90. Leach, E. E. (2007). *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 2007.
91. Lewis, C. T., Short, Ch. (1879) *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. Prieiga per internetą: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0059> (žiūrėta 2021-03-14).

92. *Lietuvių kalbos žodynas* (2022) LMA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas. Prieiga per internetą: <https://www.lietuviuzodynas.lt/> (žiūrėta 2022-01-13).
93. Listenius, N. (1537) *Musica*. Wittenberg: Rhau, G.
94. Lunn, B. (2014) „Sound Plasma“, *Muzikos komponavimo principai*, 14, Vilnius: LMTA. Prieiga per internetą: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2014/Muzikos-komponavimo-principai-XIV-Lunn.pdf> (žiūrėta 2021-10-16).
95. Lussy, M., David, E. (1882) *Histoire De La Notation Musicale Depuis Ses Origines*. Paris: Imprimerie nationale.
96. Magnusson, T. (2011) „Algorithms in Music: Coding Live Scores“, *Leonardo Music Journal*, 21, The MIT Press, p. 19–21.
97. Mažulis, R. (1995) „Ryčio Mažulio Digma“ trims instrumentams“, *Krantai*, 3 p. 56–60. Prieiga per internetą: <https://kranturedakcija.lt/3d-flip-book/krantai-1996-nr-2/> (žiūrėta 2020-04-02).
98. Mažulis, R. (2006). „Fraktāļi un muzika“, *Mūzikas saule*. Rīga: Muzikas un maksas atbalsta fonds.
99. McNaught, W. (1892) “The History and Uses of the Sol-fa Syllables“, *Proceedings of the Musical Association*, 19, Taylor and Francis, p. 35–51. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/765441> (žiūrėta 2019-01-19).
100. Mead, A. (2007) „On Tempo Relations“, *Perspectives of New Music*, 45 (1), p. 64–108. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/25164643> (žiūrėta 2020-12-29).
101. Mickūnaitė, G. (2012) *Dailėtyros teorijos, metodai, praktikos*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
102. Myers, J. E., Myers, J. (1992) *The Way of the Pipa—Structure and Imagery in Chinese Lute Music*. Ohio: Kent State University Press.
103. Montague, E. (1995) „The Limits of Logic: Structure and Aesthetics in Xenakis’s Herma“, *Ex Tempore*, 7(2) p. 36–65.
104. Morehen, J., Rastal, R. (2011) „Note values“, in Root, D. (ed.) *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20127>
105. Muchmore, P. (2011) „Scoring outside the lines“, *The New York Times*. Prieiga per internetą: http://projects.iq.harvard.edu/files/whenartmakesmusic/files/tuesday_scoring_outside_the_lines_-_the_new_york_times.pdf (žiūrėta 2021-10-01).
106. Munzner, T. (2014) *Visualization Analysis and Design*. Florida: A K Peters Visualization Series, CRC Press.
107. Nedzinskaitė, Ž. (2020) „Rota Fortunae 1695 m. Kražių rankraštyje: literatūrinis kontekstas ir kūrinio koncepcija“, in Dilytė-Čiurlinskienė, O. (ed.) *Senoji Lietuvos literatūra. Jėzuitai Lietuvoje: tarp kasdienybės ir amžinybės*, 49, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 67–108.
108. Neues, V. (1990) „Writing, Reading and Memorizing: The Transmission and Resolution of Retrograde Canons from the 14th and Early 15th Centuries“, *Early Music*, 18(2) Oxford: Oxford University Press, p. 218–234. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/3127810> (žiūrėta 2020-12-29).
109. Nyman, M. (1999) *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.

110. Nöth, W. (1990) *Handbook of Semiotics*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.
111. Opsopaus, J. (1995) *The Rotation of the Elements*. Prieiga per internetą: <http://wisdomofhyapatia.com/OM/BA/RE.html> (žiūrėta 2021-05-14).
112. Pagis, D. (1996) „Toward a Theory of Literary Riddle“ *Untying the Knot– On Riddles and Other Enigmatic Modes*, New York/Oxford: Oxford University Press.
113. Paketūras, V. „Figūracija“, in *Visuotinė lietuvių enciklopedija* (2022), Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/figuracija/> (žiūrėta 2022-01-10).
114. Pareja, (de), R. (1482) *Musica practica*. Bologna: Baldassarre da Rubiera & Enrico da Colonia. Prieiga per internetą: <https://archive.org/details/ita-bnc-in1-00000593-001>(žiūrėta 2022-01-10).
115. Parrish, C. (1957) *The Notation of Medieval Music*. New York: Pendragon Press.
116. Pitt, D. (1995) „What is tonality?“ *International Journal of Musicology*, 4, p. 291–300. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/24617763> (žiūrėta 2020-12-07).
117. Povilionienė, R., Daunoravičienė, G. (2006) „Baroko muzikos numerologija“, in Daunoravičienė, G. (sud.) *Muzikos kalba. Barokas*, II. Vilnius: Enciklopedija.
118. Raiskums, A. (2005) „Plainsong as Pre-composition: Josquin’s Missa de Beata Virgine“, *Context*, 29&30, p. 59–67. Prieiga per internetą: https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/09/29-30_Raiskums-y07q9x.pdf (žiūrėta 2022-1-03).
119. Rankin, S. (2017) *Writing Sounds in Carolingian Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
120. Rath, S. K. (2005) „Fibonacci structure in conch cell“, *Current science*, 88 (4), p. 555–557. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/24110253> (žiūrėta 2022-1-03).
121. Reti, R. (1951) *The Thematic Process in Music*. New York: The Macmillan Company.
122. Riemann, H. (1878) *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
123. Roads, C. (1996) *Computer Music Tutorial*. Cambridge: The MIT press.
124. Robledo, L., Arriaga, G. (1987) „The Enigmatic Canons of Juan del Vado (c. 1625–1691)“, *Early Music*, 15(4), Oxford: Oxford University Press, p. 514–519.
125. Rust, D. (1994) „Stravinsky's Twelve-Tone Loom: Composition and Precomposition in "Movements"“, *Music Theory Spectrum*, 16 (1). Oxford: Oxford University Press, p. 2–76. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/745830> (žiūrėta 2022-01-04). (žiūrėta 2022-01-05).
126. Schiltz, K., Blackburn (2007) B. J. *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven-Dudley: Peeters Publishers.
127. Schiltz, K. (2015) *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
128. Seay, A. (1956) „Florence: The City of Hothby and Ramos“, *Journal of the American Musicological Society*, 9 (3). California: University of California Press.

129. Sears, E. (1989) „Word and image in Carolingian carmina figurata“, *World art, themes of unity in diversity. International Congress of the History of Art*, London: The Pennsylvania State University Press, p. 341–348.
130. Shepard, R., Levitin, D. (2002) *Cognitive psychology and music. Foundations of cognitive psychology*. Cambridge, MA: MIT Press.
131. Shillinger, J. (1948) *The Mathematical Basis of the Arts*. New York: The Philosophical Library.
132. Simpson, Ch. (1667) *A Compendium of Practical Musick*. London: W. Dodbid, Prieiga per internetą: http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP462248-PMLP207052-simpson_compendium_1667.pdf (žiūrėta 2021-01-11).
133. Simpson, J. A., Weiner, E. (1992) *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
134. Slim, H. C. (1990) „Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music“, *Journal of the American Musicological Society.*, 43 (1), p. 43–98. doi: <https://doi.org/10.2307/831406>
135. Smith, K. J. (1973) „Pascal's Triangle“, *The Two-Year College Mathematics Journal*, 1(1), p. 1–13. doi: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.2307/2698949>
136. Smith, S., Smith, S. (1981) „Visual Music“, *Perspectives of New Music*, 20 (1/2), p. 75–93. doi: <https://doi.org/10.2307/942402>
137. Snyder, B. (2000) *Music and Memory*. London / Cambridge: The MIT Press.
138. Stebbling, Peter D. (2002) *The Creative Quartet: contrast, rhythm, balance and proportion: universal principles of organic and aesthetic creativity*. Jülich, Institut für Neurowissenschaften und Medizin. Prieiga per internetą: https://www.academia.edu/9039990/The_Creative_Quartet_contrast_rhythm_balance_and_proportion_universal_principles_of_organic_and_aesthetic_creativity (žiūrėta 2019-12-08).
139. Stone, K. (1963) „Problems and Methods of Notation“, *Perspectives of New Music*, 1 (2), p. 9–31. doi: <https://doi.org/10.2307/832100>
140. Swetz, F. (1980) „If the Squares Don't Get You – the Circles Will“, *The Mathematics Teacher*, 73 (1), p. 67–72. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/27961885> (žiūrėta 2022-01-03).
141. *Šventasis raštas. Senasis ir Naujasis testamentai* (1998). Vertimas: Rubšys, A., Kavaliauskas, Č. Vilnius: Katalikų pasaulis.
142. Tagg, P. (1999) *Introductory Notes to the Semiosis of Music*, p. 1–49, Liverpool/Brisbane, Prieiga per internetą: <https://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (žiūrėta 2020-05-15).
143. *Thesaurus Latino-Lituanicus. Jungtinis lotynų-lietuvių kalbų žodynas nuo VII iki XXI amžiaus* (2017) Vilniaus Universitetas, Skaitmeninės filologijos centras. Prieiga per internetą: <http://www.thesaurus.flf.vu.lt/> (žiūrėta 2022-01-15).
144. Tinctoris, J. (1472–75) *Terminorum Musicae diffinitorium*. Terviso: Gerardus de Lisa.
145. Treitler, L. (2011) *Reflections on Musical Meaning and its Representations*. Bloomington: Indiana University Press.
146. Ueckerdt, T. (2016) „Combinatorics“ (lecture notes), Karlsruhe. Prieiga per internetą: <https://www.math.kit.edu/iag6/lehre/co2015s/media/script.pdf> (žiūrėta 2021-11-24).

147. Vervliet, H. D. L. (2008) *The Palaeotypography of the French Renaissance*. Boston: Brill Academic pub.
148. Vilimas, J. (2011) *Bažnytinė muzika. Enciklopedinis žinynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
149. Viola, I., Chen, M., Isenberg, T. (2020) *Foundations of Data Visualisatio*. Berlin: Springer.
150. *Visuotinė lietuvių enciklopedija* (2022) Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/> (žiūrėta 2022-01-10).
151. Warburton, D. (1988) „A Working Terminology for Minimal Music“, *Intégral*, 2, p. 135–159 Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/40213909> (žiūrėta 2021-05-05).
152. Wegman, R. (1991) „C. Petrus de Domarto's Missa Spiritus almus and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century“, *Early Music History*, 10, Cambridge: Cambridge University Press, p. 235–303. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/942455> (žiūrėta 2022-01-10).
153. West, M. L. (1994) „The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts“, *Music and letters*, 75 (2), Oxford: Oxford University Press, p. 161–179.
154. Westgeest, H. (1986) „Ghiselin Danckerts' "Ave Maris Stella": The Riddle Canon Solved“, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 36, p. 66–79. doi: <https://doi.org/10.2307/938614>
155. Whittall, A. (2008) *Serialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
156. Winsor, P. (1987) *Computer-Assisted Music Composition*. Princeton, NJ: Petrocelli Books, Inc.
157. Wolf, J. (1913) *Handbuch der Notationskunde*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
158. Wolfe, T. (1888) *A Southern Appalachian Reader*. Boone: Consortium Press.
159. Wörner, K. H. (1973) *Stockhausen; Life and Work*. Berkeley: University of California Press.
160. Xenakis, I. (1992) *Formalized Music – Thought and Mathematics in Composition*. Hillsdale: Pendragon Press.
161. Zaccagnini, M. (2014) *Aldo Clementi's System*. PhD thesis. Brandeis University. Prieiga per internetą: <https://michelezaccagnini.wpcomstaging.com/wp-content/uploads/2017/11/ZaccagniniDissertation2014.pdf> (žiūrėta 2022-01-10).
162. Žukienė, J. (2003) „Retorinė figūra: istoriniai pokyčiai“, *Menotyra*, 1, p. 3–9.

SUMMARY / SANTRAUKA

Agnė Mažulienė. Artistic doctorate research paper

The Conception and Creative Aspects of Figurate Music Composition

ABSTRACT

INTRODUCTION

The principles of converting a musical work into visual signs are a significant domain of research into the history of Western music. According to Leo Treitler (2011), Katjeline Schiltz (2015), Victoria Adamenko (2007), Lawrence Kramer (2016), and other authors who have been analysing cultural contexts of music, a music score is a multifunctional code that exceeds the purpose of instructing a performer: it is not merely a tool for preserving and restoring musical works but also a source of perceiving the worldview, aesthetics, compositional ideas, and performance traditions of a certain epoch. This field comprises a unique phenomenon of score-writing: an unconventional arrangement of staves that goes beyond the common chronological left-to-right paradigm. This phenomenon becomes a challenge for the researcher when determining whether the nonlinear visual representation has been chosen purely to make the score more attractive, to emphasise the symbolic meaning of the piece, or to convey compositional techniques through visual parameters. The present thesis focuses on the third option where one-page nonlinear notation becomes a visual code of the musical structure, revealing the fundamental principles of the composition. To define this case, the author suggests the concept of figurate music composition (FMC) based on the analogies of such visual abstraction with the related phenomena of *carmen figuratum* and *numeri figurati*.

The analysis of the origins of such compositions reveals that pictorial scores, arranged in a circle, triangle, cross, chessboard, or other common regular geometric shapes already existed in the late Middle Ages and the Renaissance. The roots of this phenomenon date back to the 14th century when theorists were inventing metaphorical, symbolic terms for compositions based on canonic techniques. Some of them featured a circular movement or wheel rotation (*rotulum/radel/rondellus*) while others illustrated chasing (usually hunting or, less often, fishing) (*caccia/chace/katschetum/fugue*) (Huck, 1955: 9). The symbolic worldview and the abundance of the visual associations in music is likely to have given rise to the emergence of circular canons – the earliest figurate scores – where a melody of the first voice was written in a closed stave while the entrance points of other canonic voices were

marked with additional signs or encoded as metaphoric hints. By the 16th century, having achieved complex, intricate forms and been enriched by enigmatic aesthetics (Ulrich Brätel, Ghiselin Danckerts et al.), this peculiar tradition of composing was abandoned for centuries to be reborn in the second half of the 20th century (Karlheinz Stockhausen, George Crumb, Bronius Kutavičius et al.), providing an alternative to both the indeterminate graphic scores and conventional Western notation (CWN).

To conduct a systematic study of such scores, first of all, a **problem** arises: what criteria could be adopted to identify this specific compositional phenomenon? The deceptive historical similarity with *Augenmusik* and graphic scores implies that FMC cannot be defined purely on the basis of visual features. On the other hand, the algorithmic compositional techniques found in examples of FMC are also not solely typical of FMC cases; therefore, the first challenge of this research is to find adequate criteria for FMC phenomenon that would combine its compositional strategies and specific notational features.

The novelty of the research. FMC cases have been encountered since the 14th century, yet the concept of assigning these music scores to an autonomous category are still not established. So far, without taking into consideration different functional features of various nonlinear scores, FMC has often been mistaken for *Augenmusik* or graphic notation; the present research, therefore, aims at distinguishing these types by refining their functional criteria. The thesis also analyses the aspects – so far studied insufficiently – of the creative process of such compositions as well as their application at different stages: precomposition, composition, and postcomposition. In the thesis, the analysis of reference sources is supplemented with interviews with Lithuanian composers whose works have been grounded in FMC principles, as well as the analysis of the author's figurate scores and the process of their composing; the present artistic research paper, therefore, expands not only the theoretical field of knowledge of FMC but also examines this phenomenon from the composer's perspective.

The relevance of the study. The thesis bears a considerable relevance in the research into music by Lithuanian composers: FMC scores are encountered in works by Bronius Kutavičius, Rytis Mažulis, and Ričardas Kabelis; yet the principles of the relation between their visual and musical parameters and the motives behind the nonlinear score arrangement rarely draw attention. This research project seeks to promote the inclusion of the issue of the interaction between visual and musical structures into the process of analysing musical scores by identifying new FMC cases and expanding the field of FMC analysis tools in the future. The FMC compositional strategies presented in the thesis are effective and relevant for

compositional practice: the research into the potential for the integral interaction between the musical and visual structures encourages to search for original compositional solutions and promotes the further development of FMC strategies by means of mathematics, acoustics, and visual arts.

The research object: the conception and creative aspects of figurate music composition.

The aim of the research: to identify the features of the phenomenon of figurate music composition by grounding them in theoretical and practical aspects.

The research objectives:

1. Develop a functional typological model of music notation and define the identity of figurate music notation (FMN) within it.
2. Identify the concept of figurate music composition (FMC) and its compositional techniques.
3. Justify the legitimacy of the term *figurate music composition* by relating it to the phenomena of *carmen figuratum* and *numeri figurati*.
4. By analysing the examples of musical scores and their compositional process, reveal and compare the types of FMC application at different stages of the creative practice: precomposition, composition, and postcomposition.

The research background / the overview of the sources. To conduct the research into FMC, the thesis employed selected sources, investigating the relationship between music notation, composition, and cultural environment. Schiltz's monograph *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (2015) delves into the roots of enigmatic tradition, providing curious examples of the enigmatic inscriptions and the principles of notation of the 15th–16th centuries. Treitler's *Reflections on Musical Meaning and Its Representations* (2011) expands the concept of music notation and provides alternatives to the utilitarian function of the score. The relation between notating and composing has been supported by the research of Kurt Stone (1963), Peter Kivy (2011), and James Haar (1995), while the symbolic potential of notational signs has been evidenced by the insights by Victoria Adamenko (2005, 2007) and Lawrence Kramer (2016). The analysis of FMC scores employed insights from the research by Hans Westgeest (1986), Virginia Newes (1990), Gražina Daunoravičienė (2006, 2016), and Theodore Dumitrescu (2007). The classification of compositional methods was based on works by Nicholas Cook (2004), David Cope (2001), Alan Belkin (2008), and Timothy A. Johnson (1994). The relation between FMC and figurate poetry was revealed by the research into *carmen figuratum* conducted by Ulrich Ernst (1986) and Živilė Nedzinskaitė (2020).

Scores and sketches from Kabelis' and Mažulis' personal archives as well as their interview materials also proved to be valuable sources for the research.

The structure of the thesis: introduction, three chapters, conclusions, literature review, and appendices. Chapter One, *The Origins, Characteristics, and Criteria for Figurate Music Composition*, reviews the contexts and typology of the phenomenon of music notation (1.1); identifies the functional criteria of the figurate notation (1.2); defines the relationship between figurate music compositions (FMC), figurate music notation (FMN), and the compositional process (1.3); and justifies the choice of the term of figurate music composition (FMC) (1.4). Chapter Two *Visual and Structural Aspects of Figurate Music Compositions* examines the possibilities of applying the method of formal analysis of visual arts into the field of FMC research (2.1) and analyses the FMC compositional techniques of the Middle Ages, the Renaissance, and 20th–21st-century music (2.2). Chapter Three *The Practical Application of Figurate Music Composition* explores and systematises the principles of figurate expression in precomposition (3.1), composition (3.2), and postcomposition (3.3).

1. THE ORIGINS, CHARACTERISTICS, AND CRITERIA FOR FIGURATE MUSIC COMPOSITION

1.1. Contexts and typology of the phenomenon of music notation

Music notation as a communication system represents natural and timely ways of musical expression by reflecting the traditions of performance, the principles of compositional thinking, and the methods of organising musical parameters (Treitler, 2011; Bharwati, 2017, et al.). The diversity of the notational aspects in the context of musicological research is illustrated by the author's system for classifying the examples of music notation. It includes four models:

- historiographic-chronological (examples of music notation grouped according to the period of time);
- geographical-social (according to regions, countries, nations, religious or secular communities where it is used);
- graphic (according to visual parameters);
- functional (according to the purpose of the signs).

The approach to notation as a multifaceted phenomenon enriched by the aspects of the creator's individuality defines notation as a dynamic process, and encourages to consider not only its complete forms but also active processes: not only musical parameters but also the motives for choosing the shape and arrangement of the notational symbols.

Despite the fact that conventional Western notation (CWN) is a very convenient system for notating music, the narrowness of artistic self-expression through CWN score prompted the composers of the 20th century to expand the limits of ordinary notation: some composers strived to unleash the spontaneous creativity of performers by presenting musical ideas in abstract graphic scores that would resemble a drawing, while others focused on the pursue for a structural synthesis of visual and musical parameters and so, in their own authentic manner, revived the figurate tradition of the 15th–16th centuries. In the present thesis, the latter case has been studied from analytical and practical perspectives.

1.2. The Functional Features of Figurate Music Notation

1.2.1. The typological model of the functions of notation

In a score, notation signs are characterised by the following functions and their variants:

1. The utilitarian function used for marking and reproducing musical material (fixed value, aleatoric, and mnemonic types);
2. The symbolic function that conveys contextual meanings of the musical work and the author's ideas (concepts of *Augenmusik*, *word-painting*, *hieroglyphic scores* (Kramer, 2016));
3. The enigmatic function (a score as a puzzle);
4. The decorative function that perceives a musical score through the aesthetics of visual arts, applies notational elements to visual art, and involves additional design elements to a musical score;
5. The function of the structural code that conveys structural connections of the compositional elements by visual solutions of a score and text references;
6. The function of the associative code, relative to the function of the structural code (as both seek to concentrate on the essence of a musical idea in a score) but fulfilled by non-fixed values and abstract notational signs, thus providing the performer with a lot of freedom for interpretation.

The classification above, the definitions of various types of notation, and the analysis of works by Danckerts, Juan del Vado, Herbert Brün and others enabled to identify the typical and subordinated functional features of *Augenmusik*, CWN, graphic notation, etc. by clarifying their principal differences.

1.2.2. The functional criteria for figurate music notation

The function of the structural code determines a unique model of organising the elements of the notation, a model that does not incorporate the key characteristics of any known type of notation; therefore, in the thesis, compositions featuring the function of the structural code and the utilitarian function are classified into an autonomous group. This group is referred to as integral notation, emphasising its distinctive feature – reductive visual appearance which reflects the principles of the structure of the musical work. Integral notation can be both linear and spatial. At the lowest level – that of individual notes – the conventional linear notation directly represents pitches, while the distance between the notes represents the duration; however, in the figurate score, it is only the spatial structural solutions that enable to visualise the more general elements of the musical structure – compositional techniques, principles of interaction between parts, and the entire musical form – while avoiding the chronological representation of musical time. For this reason, further research focuses on the phenomenon of figurate music notation (FMN) which is defined as a nonlinear type of integral notation.

1.3. Modifications of figurate manifestations in music: figurate notation, composing, and composition

1.3.1. Indeterminate factors in figurate composition

The concepts of ergodic notation (Muchmore, 2011) and comprovisation (Dudas, 2010) as well as related aesthetic solutions in other kinds of art (e.g., *The Inner Side of the Wind* by Milorad Pavić (2006) or Mark Danielewski's *House of Leaves* (2000)) encourage to approach indeterminacy in a creative process as a means of enriching artistic expression. In composition, indeterminacy is one of the composing strategies where a certain part of artistic decisions is handed over to the performer. In figurate compositions, cases of uncertainty can be also encountered, although not so frequently: the composer anticipates numerous possibilities for the performance and includes them in the figurate structure (e.g., Stockhausen's *Refrain* (1959), Horațiu Rădulescu's *Capricorn's Nostalgic Crickets* (1974)). Such cases reveal the key compatibility of the rigid structure of figurate notation and aleatoric technique.

1.3.2. Figurate music notation as a composing tool

According to Elizabeth Eva Leach, "writing – music notation – can be seen as the generation force behind the composition. Visual appearance becomes integral to its meaning" (Leach, 2007: 113). The roots of the interaction between figurate composition and

notation are already traced in the mensural notation which enabled consistent development of music in time and space: its goal was not just to capture a musical sound as accurately as possible but, in an abstract way, to represent what was thought to be its true nature (Wegman, 1991: 267). The distinctive ability of the mensural notation to interpret the same notational signs in several ways and so change the rules of performance is illustrated in Scipione Cerreto's two-voice musical riddle published in *El Melopeo y maestro* by Cerone (1613). Its complicated notation is based on the principles of inversion and different mensural canons but when transcribed into a single mensural pattern, it becomes a fairly simple work to perform (Schiltz, 2005).

In the thesis, the creative process of musical works written in figurate music notation is defined by the concept of figurate composing. When studying figurate scores and comparing them with related notational systems, it was noticed that only very few compositions can be written using integral notation that reflects the structure (compositional techniques typical of figurate composition are discussed in Section 2.2). Figurate scores reveal a specific compositional mindset that is typical of composers who perceive the immanent generativity of structures and the consistent organisation of musical material as creative values. Such principles encourage to go beyond the conventional layering of staves and explore the possibilities of spatial arrangement, thus transforming the score into a code or a symbol of the musical work. In this thesis, the principles of arranging visual elements of figurate notation and the process of music composing are combined into a general concept of figurate music composition (FMC) that embodies a creative aesthetic position predetermining the integrity of musical and visual aspects of the work.

1.3.3. Features of the relationship between figurate and graphic composition

In certain cases, the examples of figurate and graphic notation reveal some similarities (nonlinear arrangement, the utilitarian function, a reductive expression of a compositional idea); however, the functional features of figurate and graphic scores (*Drops* by Alexis Porfiriadis (2008/2009), *Mutatis Mutandis* by Brün (1968)) emphasise their fundamental difference – the contrast between the functions of the structural code and the associative code. Choosing a figurate, graphic notation, or, rarely, the combination of both (e.g. Rădulescu's *Capricorn's Nostalgic Crickets* (1974)), leads to the structural origins of the musical work: writing a musical piece using figurate notation declares the generative principles of composition and the close interrelationship of the musical and visual

parameters; meanwhile, the composers who opt for graphic notation prefer indeterminate parameters, open forms, and improvisational aspects.

1.4. Justification of the term of *figurate music composition* (FMC)

FMC and *carmen figuratum* (figurate poetry) are related phenomena of different kinds of art, based on similar functions and common application of the *effective visual abstraction* method (Viola, 2020). In the case of *carmen figuratum* (e.g., *De laudibus sanctae crucis* by Hrabanus Maurus (the 9th century), *La cravete et la monstre* by Guillaume Apollinaire (1966)), it is the main idea or symbol of the text that is abstracted, while figurate compositions feature the abstraction of musical structures.

FMC is also close to *numeri figurati* – figurate numbers – a phenomenon that includes natural numbers, the relationships or progression of which are represented by regular geometric shapes consisting of dots arranged at equal distances (Simpson, Weiner, 1992). Extended principles of *numeri figurati* (fractals, logarithmic spirals, Möbius strip, etc.) can be also observed in compositional techniques: Per Nørgård's infinity series, the symmetry of cycles in works by the Flemish masters (Guillaume Du Fay, Pierre de la Rue, et al.), integral figurate compositions by Mažulis and Kabelis, etc. The triad of figurate mathematical expressions, figurate poetry, and FMC united by a common denominator – the principle of effective visual abstraction – reveals the closeness of the mindset patterns typical of these different fields.

2. VISUAL AND STRUCTURAL ASPECTS OF FIGURATE MUSIC COMPOSITIONS

2.1. Applying the formal analysis criteria of visual arts in the FMC research

According to the cognitive principles of Gestalt, both visual and auditory perception is characterised by the same basic models of sorting independent elements: foreground versus background, proximity, similarity, general direction, simplicity, and completeness (Hodges, Sebald, 2011). Because of this common feature, the field of FMC research can be subject to the formal categories of visual arts analysis (unity, balance, emphasis, combinations, contrasts, time, direction, and scale) and the principles of their interaction. The analysis of musical works based on these principles (e.g., *Opus germanum* by Kabelis (1995)) enables to study the relations of individual visual components with the musical structures.

2.2. The organisation techniques of FMC musical parameters

2.2.1. Origins and varieties of the figurate canon

The earliest technique applied to FMC is a canon. It was already closely connected with visual associations of a circle or chasing before the appearance of FMC scores in the 14th century (Huck, 1955). Such associations were likely to inspire the emergence of the first figurate compositions – round canons in a circle-shaped scores. The canon (perpetual, spiral, retrograde) remains the most common FMC technique. The analysis of applying canonic techniques in ancient and modern figurate compositions (Bartholomeus Ramis de Pareia's *Mundus et musica et totus concentus* (15th century), Baude Cordier's *Tout par compas suy composés* (14th century), Mažulis' *Apstulbusi akis prarado amq* (1985), and *Dragma* (1995)) reveals the universality of this technique and nuances of its application in different music stylistics.

2.2.2. FMC composition techniques of the 20th–21st centuries

The analysis of FMC scores (*Mito sutvirtinimas* (Eng. The Confirmation of the Myth) (2019) and *Neumond* (1996) by Kabelis; *Puja* (2004) by Mažulis, etc.) identifies characteristic features of modern FMC compositional techniques: combinatoriality, linear addition, open algorithm, polytempi, metric modulations, tone modulations, retrograde, and transpositions. The study of their application in creative process reveals the possibilities of their mutual compatibility as well as the generalising concept of algorithmic composing as a set of rules for solving the problem of the total organisation of musical elements through a defined number of steps (Cope, 2001; Collins, 2002).

3. THE PRACTICE OF FIGURATE COMPOSITION

3.1. Manifestations of figurate approach in creative precompositional decisions

3.1.1. Contexts of the concept of figurate music precomposition (FMP)

In the rhetoric models by Cicero (1470), Christoph Bernhard (1657), and Johann Mattheson (1739), the first phase of the creative process is unanimously considered as *inventio* which, along with *dispositio*, could be regarded as the forerunner of the contemporary concept of precomposition. The analysis of figurate precompositional sketches and their link with the creative principles of FMC leads to an observation that the factors that are active in the figurate composing process are also relevant during the formation of precompositional structures; therefore, if the component of the complete score is replaced

with a diagram or a sketch, FMC criteria can be analogously formulated for figurate music precomposition. The following features of FMP are distinguished:

1. In precompositional sketches and diagrams, the composer applies geometric, spatial decisions;
2. Precompositional techniques are based on mathematical, algorithmic logic, or other coherent structures;
3. The parameters of visual precompositional structures and musical material are precisely fixed and integrally related.

3.1.2. FMP decisions as a tool for selecting musical material

Occasionally, figurate solutions are used in the creative process as a tool for selecting musical material. This case is illustrated by Aldo Clementi's "magic squares" (Zaccagnini, 2014). Such a system defines the interval diversity as a criterion for selecting musical material: to prevent the formation of the same intervals from the same tones (combining graphs with data of several tables, the points would be plotted almost in the entire coordinate system), the composer would draw tables representing the transformations of all musical themes, the results of which helped to select musical material for further compositional steps.

3.1.3. FMP structure determined by the arrangement of geometric lines

The use of geometric patterns in the rhythmic precomposition is illustrated by the analysis of *Tuo taku* (2019) (*Eng.* Along That Path), a composition for the vocal ensemble, composed by the author of the present artistic research project. The prototype of this work's algorithm is the geometric structure of a Greek labyrinth. Transferred to musical parameters, it determines an additive rhythmic system based on the progression of natural numbers and supplemented by horizontal rotating vocal shifts. A similar model can be applied when structuring the harmonic design of a musical work. Such a case is illustrated by Mažulis' *Mėbijaus lapo kanonas* (1987) (*Eng.* Möbius-Strip Canon), the forerunner of which, the geometric structure of the Möbius strip, is transferred both to the spiral organisation of separate musical units and to the parameter of harmony, thus forming two harmonic cycles: a cycle of minor and major keys that closes after every six bars, and the algorithm for the change of the first tones of these cycles.

3.1.4. The spatial point-plotting model in figurate music precomposition

The analysis of the creative process of the author's work *Fractus* (2020) reveals how in figurate precomposition, the possibilities for developing rhythmic and melodic motifs can be expanded on the basis of the geometric principles, by using the model of plotting the sides of a geometrical shape (in this case, a pentagon). This example, along with Clementi's *Aus Tiefer* (2004) and Iannis Xenakis' *Herma* (1960/61), proves that the figurate precompositional structure can be not only the prototype of the work's form but also a tool for the development of musical material, employing the visual structures of other fields (mathematics, architecture, etc.) and enriching the domain of precompositional strategies.

3.2. Levels of the integrality of musical and visual parameters in the process of figurate composition

The analysis of FMC reveals three conditional levels of the figurate integrality – high, medium, and low – determined by the consistency of the relationship between the visual and musical parameters. Although these levels have no strict boundaries, such differentiation serves to reveal different applications of figurate composing methods.

1. Figurate compositions with the low FMC integrality encompass musical works showing the lowest occurrence of the function of the structural code (such works often teeter on the brink of *Augenmusik* and FMC): for example, Parts 4 and 8 of Crumb's cycle *Makrokosmos I* (1972), Mažulienė's *O luce eterna* (2018), etc.
2. The medium level of the FMC integrality is identified when the figure of the score affects not only the arrangement of parts but also the parameters of pitch and duration. These principles are not completely integral to the visual expression but are subordinated to the general FMC model (the cases of Mažulienė's *Kleine Wünsche* (2015) and *Somnus* (2021) have been analysed).
3. The high level of the FMC integrality includes compositions where the arrangement of the staves is fully determined by musical structures, e.g., *Sybilla* (1996) by Mažulis, *Neumond* (1996) by Kabelis, *COR* (2017) by Mažulienė, etc.

3.3. Figurate notation in postcomposition

3.3.1. A case study of the figurate score: *Mini-Duo* (1991) by Ričardas Kabelis

In certain cases, composers seek to find one-page figurate expression for a musical work that is already completed in a linear manner, to visually refine the essence of its

structure. The author of the thesis, in cooperation with Ričardas Kabelis, has prepared figurate scores of five of his linearly written works: *Opus germanum* (1995), *Dėl grožio* (1996) (*Eng. For the Sake of Beauty*), *CCC* (1991), *Mini-duo* (1991), and *Opus novum* (1999). Based on this experience, four stages of the elaboration of figurate notation in the postcomposition have been distinguished:

- deconstruction of the structure of the work by analysing the linear score;
- identification of the elements to be reduced and accidental errors of the structure;
- search for integral visual expression for the structure (geometric shape, arrangement of elements, colour expression);
- aesthetic corrections, additional decorative decisions.

These steps are illustrated by the process of creating the figurate score of Kabelis' *Mini-duo* (1991).

3.3.2. A case study of the figurate score: *Volumen* (2019) by Agnė Mažulienė

The figurate score has also become a secondary creative outcome of the author's composition for string orchestra *Volumen* (2019). The structure of this musical work is based on the construction of the violin scroll, a logarithmic spiral of eleven segments, which survived in the drawings of the Cremona luthiers. Its proportions, adapted to the acoustic division of strings and the rhythmic organisation of the whole musical work, became the basis for the musical structure. All the parameters of *Volumen*'s structure are consistently derived from the spiral shape, but the decision on how to compress these principles into a one-page score was found only after writing a linear version of the work. Although the work could not be performed by using the figurate score, it helps to understand the total organisation and conceptual source of this composition.

CONCLUSIONS

1. To identify and analyse the phenomenon of figurate music composition (FMC) and its manifestations, in the first place, the type of figurate music notation (FMN) has been defined. Its features in the broad context of nonlinear notational types and techniques (*Augenmusik*, graphic notation, enigmatic notation, *word-painting*, CWN, etc.) are revealed by studying functional aspects of the notational elements and the motives behind their selection. For this reason, having revised the criteria for notational typology, the

research paper proposes a typological model that consists of six functions, namely: utilitarian, symbolic, enigmatic, decorative, structural and associative code. This model, together with the analysis of the scores from the 14th–16th and the 20th–21st centuries, reveals that the function of the structural code is not distinctive for any of the types of notation known to date; therefore, this niche could be filled by the concept of figurate music notation (FMN). The entirety of the features characterising FMN examples – the typical function of the structural code and the utilitarian function as well as a one-page nonlinear arrangement of musical elements – offers preconditions for assigning these scores to an autonomous category. The justification of the concept of FMN inspires systematic research of figurate scores and facilitates the investigation of new FMN cases.

2. In the process of analysing figurate notation, it has been noticed that the most convenient techniques for this type of scores are those of a mathematical nature: combinatoriality, polytempi, linear addition, metric modulations, tone modulations, transpositions, open algorithm, and retrograde. Their practical application is based on the method of effective visual abstraction, which functions as a specific tool of composing. The observation of these regularities has led to uniting FMN criteria with the above-mentioned compositional techniques and developing the concept of figurate music composition (FMC). On the basis of these aspects, FMC is defined as a type of composition characterised by the structural integrity of the visual and musical parameters determined by the synthesis of algorithmic compositional techniques and FMN principles.
3. The choice of the term of *figurate music composition* (FMC) is justified by strong links between this type of composition and the phenomena of *numeri figurati* (figurate numbers) and *carmina figuratum* (figurate poetry). Their common denominator is the application of *meaningful/effective visual abstraction* based on reduction of the primary material to its key perceptions by decreasing the amount of information and its cognitive load (Viola et al, 2020). In the case of figurate poetry, the object of the abstraction is the main idea or symbolic meaning of the text, while the figurate numbers abstract a formula or a pattern, and in figurate compositions, the result of the abstraction is the fundamental principles of the musical organisation. The links of *numeri figurati* and analogous mathematical phenomena with figurate composition are also revealed by manifestations of mathematical figurate objects (fractals, logarithmic spirals, the structure of the Möbius strip, the laws of symmetry, etc.). Their application is witnessed by the analysis of *Mëbijaus lapo kanonas* (Eng. Möbius-Strip Canon) by Mažulis (1987), *Volumen* (2019) and *COR* (2018) by Mažulienė, *Herma* (1960–61) by Xenakis, and other works. From the creator's perspective, figurate expression is based on the notion that the visual abstraction of musical or verbal

text emphasises the fundamental ideas of the work and enriches its meaningful codes with broader cultural contexts.

4. The principles of Gestalt psychology reveal that both visual arts and musical compositions are characterised by certain universal patterns of perception. As observed in figurate scores, spatial structures of the staves precondition the adaptation of the categories of formal visual art analysis (unity, balance, emphasis, combinations, contrasts, time, direction, and scale) to the FMC research. This analytical method allows for systematic research into the relationship between visual and musical structures by differentiating notational solutions of integral and extramusical (symbolic and decorative) nature.
5. In the thesis, the practical application of FMC is classified into three groups: figurate music precomposition (FMP), figurate composition, and figurate postcomposition. The analysis of the precompositional schemes by Mažulis, Kabelis, Clementi, Xenakis, and Mažulienė, as well as the contexts of their artistic preferences, enables to observe two types of FMP that affect the parameters of rhythm, form, and harmony of a musical work:
 - 1) FMP as a tool for searching for precompositional material;
 - 2) FMP as the structural base of the work.

In the first case, composers apply the principles of FMP to the analysis and elaboration of musical material (Clementi's *Aus Tiefer* (2004), Mažulienė's *Fractus* (2019), etc.), while in the second case, it is geometrical data that determine the compositional solutions (Xenakis' *Herma* (1960), Mažulienė's *Tuo taku* (Eng. Along that Path (2020), Mažulis' *Mėbijaus lapo kanonas* (Eng. Möbius-Strip Canon) (1987), etc.).

6. During the study of FMC, it was noticed that the relationship between visual and musical parameters of a figurate composition can be of different levels of integrity: in the compositions of low FMC integrity, the visual representation abstracts only the order of musical sections or parts (Crumb's *The Magic Circle of Infinity* (1972), Mažulienė's *O luce eterna* (2017), etc.); in the compositions of medium integrity, the visual structures partially affect the organisation of pitch and duration (Mažulienė's *Kleine Wünsche* (2015), *Somnus* (2020), etc.), while the musical works of high FMC integrity achieve an absolute cohesion of the visual and musical parameters (Mažulis' *Sybilla* (1996), Mažulienė's *COR* (2017), Kabelis' *Neumond* (1996), etc.).
7. A figurate score becomes a secondary creative outcome when linearly notated compositions are transformed into figurate scores. This need is determined by the desire to reveal the structural essence of composition through visual means. The analysis of creating figurate scores in the cases of *Mini-duo* (1991) by Kabelis and *Volumen* (2019) by Mažulienė has helped to notice that figurate expression not only visually refines the

essence of the musical structure but, in certain cases, helps to identify and adjust inconsistent compositional decisions by testing the musical structure against the criterion of integrity and reductivity.

Summarising the contribution of this artistic research paper to the context of art research, the FMC type defines a unique cultural phenomenon that has existed since the late Middle Ages and is still relevant nowadays. The findings inspire further research into this phenomenon and its practical aspects as well as investigation of the new creative examples and expansion of the FMC methodological field. From a broader perspective, specific FMC techniques encourage composers and researchers to explore the possibilities of the link between sound and score and look for original solutions for its application in the creative process.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

Mažulienė, A., Daunoravičienė, G. (2020) „Figūrinės muzikos kompozicijos funkciniai požymiai ir apibrėžtis“ [„Functional features and definition of figurate music composition“], *Ars et Praxis*, VIII. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 143–157. (ISSN: 2351-4744).

Mažulienė, A. (2022) „Ką nutyli muzika. Ryčio Mažulio figūrinių partitūrų gimimo istorijos“ [„What Hides behind the Music: the birth of Rytis Mažulis's Figurate Scores“], *Kultūros barai*, 4. Vilnius: Kultūros barai. p. 63–69.

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

„Integralios muzikos kompozicijos funkciniai požymiai ir apibrėžtys“. LMTA 44-oji mokslinė konferencija „100 – mokyklai, dramai, operai“, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020 m. spalio 22d. / “Definition and Functional Features of Integral Music composition”. 44th annual LAMT conference “100 Years – the School, Drama, Opera”, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, October 22, 2020.

„Kūrinio partitūra kaip struktūrinis archetipas: Ričardo Kabelio „Mito sutvirtinimas“ (2020), „Opus germanum“ (1995), „Neumond“ (1995)“. Muzikos teorijos konferencija „XXI amžiaus lietuvių kompozitorių mokykla: Ričardas Kabelis ir mokiniai“, Vilnius, Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2020 m. spalio 2d. / “The Score as a Structural Archetype: “The Confirmation of Myth” (2020), “Opus Germanum” (1995), “Neumond” (1995) by Ričardas Kabelis”. Music theory conference “Lithuanian 21st Century Compositional School: Ričardas Kabelis and Pupils”, Vilnius, Lithuanian Composer's Union, October 2, 2020.

„Muzikos prekompozicijos sampratos kontekstai, tipologija ir praktika“. Tarptautinė konferencija „Muzikos signifikacijų tipologijos: retrospektyva ir perspektyva“, Vilnius, Lietuvos Muzikos ir teatro akademija, 2021 m. spalio 21 d. / “The Concept of Musical Precomposition: Contradictions, Practice, Typology”. International conference “Typologies

of Music Signification: Retrospective and Perspective”, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, October 21, 2021.

„Figūrinio muzikos komponavimo praktika: nuo eskizo iki partitūros“, tarptautinė meno tyrimų konferencija „Doctors in Performance“, Talinas, Estijos muzikos ir teatro akademija, 2021 m. rugsėjo 2d. / “The Practice of Figurate Music Composing: from Sketch to Score” international conference of artistic research “Doctors in Performance”, Estonian Academy of Music and Theatre, Tallinn, September 2, 2021.

„Kompozicinio mąstymo savitumai: figūrinė muzikos kompozicija kaip ideologija“, 21-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai“, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021 m. lapkričio 21 d. / “Inside Composer’s Mind: Figurate Music Composition as an Ideology”, 21st international music theory conference “Principles of Music Composing”, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, November 21, 2021.

PRIEDAI

1 PRIEDAS.

Interviu „*Ex uno segmento*. Pokalbis su Ryčiu Mažuliu“.

2020-05-18

Greta tradicinių linearių partitūrų esate sukūręs nemažai redukuotai užrašytų, paveikslėlių kompozicijų: tarp jų žymioji „Čiaušianti mašina“ (1986), „Sybilla“ (1996), „Puja“ (2004), „Apstulbusi akis prarado amą“ (1985). Kas Jums yra notacija – muzikiniai ženklai, simboliai ar kodai?

Pradžioje notacija man buvo toks savaime egzistuojantis dalykas, be kurio negali išsiversti ir apie kurį, tiesą sakant, net nereikia galvoti. Bet vėliau, atradus geometrinių vieno puslapio apimties partitūrų principus, notacija man tapo vienu svarbiausių parametru, dažnai nulemiančiu kūrinio struktūrą, formą ir judėjimo procesą.

Kokie motyvai skatina Jus užrašyti kūrinį integralioje, erdvinio išdėstymo partitūroje?

Jaunystėje kompiuterių neturėjome, ir tekdavo rašyti ranka. Buvau perfekcionistas, tas negražiai parašęs smuiko raktą nusimindavau ir imdavau naują popieriaus lapą. Todėl išgraviruoti didelės apimties, daugelio puslapio partitūrą man neužtekėjo laiko ir kantrybės. Gal todėl taip džiaugdavausi, galėdamas visą kūrinį sutalpinti viename puslapyje? Greta šių praktiškų aplinkybių, ko gero, svarbesnis yra esminio komponavimo principo išgryninimas, kurį Jonas Vilimas, akivaizdžiai remdamasis Renesanso teoretikų teiginiais, lotyniškai suformulavo kaip *ex uno segmento totem operem deducere*.

Kaip kūryboje remiantis šiuo principu tarpusavyje sąveikauja muzikinės ir vizualiosios struktūros? Galbūt pirmiausiai „iš vieno segmento“ išgryninate muzikinę struktūrą, o vėliau ieškote jai tinkamos grafinės išraiškos?

Nelengva atsakyti į šį klausimą... Gerai prisimenu, kad jaunystėje kūrinį pradėdavau nuo muzikinių segmentų arba motyvų komponavimo. Ilgai juos „zulindavau“, apgraiptom mėgindamas eiti pirmyn, intuityviai ieškodamas to judėjimo principo... Geometrinės partitūros atradimas būdavo tas „nušvitimas“, kai aiškiai pamatydavau, jog pati notacijos forma padiktuoja kūrinio sprendimą, suteikia objektyvumo muzikinei struktūrai. Tada jau nustodavau abejoti, ir realizuodavau kūrinį iki galo.

Dekoratyvumo aš specialiai niekada nesiekiu, visiems kūriniams būdinga griežtai apibrėžta konstrukcija. Pavyzdžiui, kūriniuose „Apstulbusi akis“ (1985), „Dragma“ (1995) ir „Miegas“ (1988) yra panaudojamas horizontalusis balsų pasislinkimas viena aštuntine arba šešiolikine, taip sudarant galimybę vizualiam motyvų judėjimui į dešinę (vėlavimui), ir tokiu pat principu, pridėdant pauzes ar ilgesnės trukmės segmentus, judėjimui į kairę (grįžimui atgal). Tuo tarpu kūrinio „Puja“ (2004) principai yra kitokie: vizualiąją formą lemia nežymiai besiskiriantys tempai ir jų sukryžiuojimas skirtingose partijose.

Keletą metų mokėtės pas Bronių Kutavičių. Galbūt jo simbolinės partitūros įkvėpė Jus išbandyti šį komponavimo ir notavimo principą? O gal didesnės įtakos turėjo nuo jaunystės mėgstamos vėlyvųjų Viduramžių ir Renesanso enigmatinės partitūros?

Galiu užtikrinti, kad Renesanso originalios notacijos pavyzdžių tada dar nebuvau matęs. Tuo tarpu Broniaus Kutavičiaus muzika be galo žavėjausi, ir dar būnant jo mokiniu jis rodė man tuo metu rašomas „Paskutines pagonių apeigas“, todėl tikriausiai čia galima jo įtaka.

Prisiminkime „Apstulbusi akis prarado amą“ - pirmosios figūrinės partitūros - sukūrimo kontekstą. Kuo šis kūrinys reikšmingas Jūsų kūrybiniame kelyje?

Kūrinys buvo pirmas mano bandymas „išrasti“ geometrinės notacijos principą. Tai, galima sakyti, buvo vienas iš pirmųjų mano kūrybinių darbų, kurį atlikdamas aiškiai pajutau, kad pavyko apčiuopti kažką savito, originalaus. Tuo pačiu pasijutau išsilaisvinęs nuo „privalomo“ medžiagos plėtojimo, grindžiamo man nepriimtinais kontrastais ir konfliktais, „šostakovičiškos“ dramaturgijos, kuri buvo nepamainomas tuometinių kompozicijos studijų leitmotyvas. „Apstulbusios akies“ sukūrimo aplinkybės buvo neįprastos: tuo metu atlikau privalomą karinę tarnybą, ir, turėdamas laisvo laiko, pasinerdavau į savo apmąstymus. Tai padėjo man rasti tam tikrą harmoniją tarp kareiviškos rutinos, būties absurdo ir prasmingos kūrybos vizijos, puoselėti savotišką idealizmą. Atgaivinęs iš atminties puikų Stanislawo Grochowiako trumputį eilėraščių, išverstą Sigito Gedos, pradėjau komponuoti begalinį kanoną, mėgaudamasis atrasta balsų horizontalaus pasislinkimo (vėlavimo) galimybe.

Prieš taikydamas kanono techniką, ieškojote tinkamiausios melodinės-ritminės medžiagos. Kokiais principais sukurti kūrinio motyvai?

Pradinis motyvas, panašus į griežtai ritmizuotą kalbėjimą, matyt sukurtas sutartinių ir magiško Kutavičiaus minimalizmo dvasioje. Sveikų tonų dermė ko gero pasirinkta siekiant simetrijos balsų sekvenciniame judėjime aukštyn ir žemyn. Tokio kanono prototipas – Bacho spiralinis kanonas, tačiau „Apstulbusioje akyje“ sprendimas yra kitoks ir tiesiogiai „bachišku“ modeliu nėra sekama.

Kūrinyje pastebimi dėsningi skaitiniai principai: 4 balsai, aštuoneto formos figūra, 12 ir 24 motyvų pakartojimai. Galbūt kurdami teikėte reikšmės skaičių simbolikai, o gal šias proporcijas labiau lėmė techninės priežastys?

Apie skaičių simboliką tada nemaščiau. Keturiems lygiems balsams rašyti buvo patogų, žinant, kad atliks vokalinis ansamblis, sudarytas iš artimų žmonių, muzikuojančių savo malonumui. Forma, primenanti aštuoniukę, iš dalies įkvėpta Mauritso Cornelio Escherio paveikslo, kuriame pavaizduotos skruzdėlės, ropojančios Mėbijaus lapo pavidalo uždaru ratu⁹⁵ (jau tada pažinojau jo matematinę dailę iš publikacijų žurnaluose, pvz. „Mokslas ir gyvenimas“).

„Apstulbusi akis prarado amą“, kaip ir daugelis Jūsų ankstyvųjų darbų, dar komponuotas nenaudojant mikrointervalų, kurie vėliau, greta išplėtos kanono technikos, tapo savotišku Jūsų kūrybos skiriamuoju ženklu. Ar esate sukūręs figūrinių kompozicijų, paremtų mikrotonine medžiaga?

Pirmasis toks kūrinys buvo „Dragma“ dviem styginiais ir vienam klavišiniam instrumentui. 1995 metais Šarūno Nako „Naujos muzikos ansamblis“ ruošė naują programą festivaliui „Jauna muzika“ Vilniuje (įvyko balandžio mėnesį), ir paprašė manęs parašyti naują kūrinį. Tuo laikotarpiu mes daug kūrybiškai bendradarbiavome su Šarūnu Naku ir buvome ypatingai susidomėję *Ars subtilior* epochos polifonine muzika. Žavėjomės sintezatoriaus Yamaha SY-99 galimybėmis: jame esantis sekvenceris leido surinkinėti natų parametrus ir sukurti elektroninius garso failus (įmdavome trumpus pavyzdžius iš Willi Apelio knygos apie polifoninės muzikos notaciją, ir surinkinėdavome, kad galėtume pasiklausyti – tada buvo neįmanoma surasti natų arba įrašų). Galima sakyti, kad tai buvo kompiuteris su be galo mažu monitoriumi (galėdavome matyti vos keletą taktų), bet turėjo geras galimybes dirbant su MIDI parametrais. Įdomi galimybė buvo įvairių derinių (derinimų) biblioteka – vienu mygtuko paspaudimu buvo galima klaviatūrą paversti aštuntatonine, ketvirtatonine,

⁹⁵ Turimas omenyje M. C. Escherio paveikslas „Möbius strip II (red ants)“, 1963 (aut. past.).

Pitagorietiška, temperuota, Indonezijos ir t. t. Buvome taip pat išmokę įvedinėti mikrointervalus, net labai mažo dydžio: vėliau mano darbo „Talita cumi“ elektroninė medžiaga buvo padaryta šiuo instrumentu (intervalai apie 3.333 cento). Žinoma, pirmiausiai šiuo sintetatoriumi surinkome visą „Dragmos“ muzikinę medžiagą – kažkur gal tebeturiu tą MIDI Yamahos standarto failą disketėje (manau, nebeįmanoma jo atsidaryti). Koncerte juo buvo atliekama ir klavišinių partija, reikiamose vietose perjungiant klaviatūros derinimus.

Techninės galimybės padarė Jus imtis mikrointervalinės muzikinės medžiagos, tačiau kūrinys pasižymi ir griežta vizualiąja bei muzikine struktūra. Kokiais komponavimo principais rėmėtės rašydami šį kūrinį?

Kūrinio pavadinimas buvo „pasiskolintas“ iš *Ars subtilior* epochos ritminės sistemos: tuomet kompozitoriai eksperimentavo, išradinėdami smulkiausias ritmines vertes (Machault laikais tai buvo *minima*). *Dragma* – tai sulotynintas graikiškas žodis *drachma*, reiškiantis smulkų pinigą, skatiką (jis minimas Biblijoje; tai buvo senovinių pinigų pavadinimas Graikijoje). Man labai tiko šis terminas, nes kūrinio muzikinę medžiagą nusprendžiau pagrįsti trim kanonų ratais, pasinaudodamas smulkiais intervalais (pavadinimas iš ritmikos srities „persikėlė“ į garso aukščių sritį): aštuntatonių, ketvirtatonių ir pustonių. Taip pat pasitelkiau jau ankstesniuose vokaliniuose kūriniuose išbandytą geometrinę partitūrą, kuri šiuo atveju sudaryta iš trijų puslapių. Geometriniai rombų pavidalai susidaro balsams „vėluojant“, pasislenkant į dešinę, ir vėl grįžtant. Iš cikliškų procesų suformuojamas begalinio kanono modelis. Šiandien man šio kūrinio ritmika atrodo pernelyg paprasta, sudaryta vien iš paprasčiausių šešioliktnių ir aštuntinių motyvų, labai kvadratiška. Matyt, tuomet dėmesį labiau sutelkiau į garso aukščių organizavimą. Pažymėčiau dar „palindrominius“ motyvėlius, kai figūra grojama iš kairės į dešinę, ir tuoju pat atgal, retrogradiškai. Ko gero, tai vienas pirmųjų vėliau mano pamėgtų simetriškų palindrominių struktūrų panaudojimų. Jį „įkvėpė“ Olivier Messiaeno neapgrėžiamieji ritmai ir jo mėgstami indų ritmai bei Machault laikmečio sinkopės.

Mikrointervalai ir integrali erdvinė notacija – nelengvas iššūkis atlikėjams. Ar pavyko koncerte sėkmingai realizuoti šią kompoziciją?

Iš „Naujos muzikos ansamblio“ sudėties pasirinkau du vienodus styginius instrumentus – altus (atliko Evaldas Vyčinas ir Gediminas Dačinskas) ir, žinoma, minėtą sintetatorių, kuriuo skambino Arūnas Dikčius. Atlikėjai grojo iš tradiciškai išrašytų partijų (ne iš geometrinės partitūros). Stygininkams teko nemažai paplušėti, įveikiant aštuntatonių bei ketvirtatonių intonavimo uždavinius. Atsimenu pirštų slydimo techniką (nes nebuvo pakankamai vietos įprastinei pirštuotei) ir raudonus siūlus, pradžioje užvyniotus tam tikrose vietose... Klavišiniais groti buvo iš dalies paprasčiau, bet reikėjo tiksliai perjunginėti klaviatūros derinimus.

Koncertinis atlikimas buvo žymiai įdomesnis už kompiuterinį, gyvas įvykis, su gera atlikėjų energija. Koncerte lankėsi mūsų tuometinis Muzikos akademijos svečias, įžymus lenkų kompozitorius prof. Włodzimierz Kotoński (1925-2014). Jį Osvaldas Balakauskas buvo pakvietęs dėstyti mūsų kompozicijos studentams (pamenu, kaip jį vežiojau po Vilnių savo „žiguliu“, VAZ-6). Mūsų pokalbyje po koncerto aš susikuklinęs lemenau, jog muzika labai mechaniška, bet profesorius neabejodamas tvirtino, kad greta to juntamas ir meninis rezultatas. Kūrinys jam patiko, nors jo paties estetika buvo labai tolima nuo repetityvinės (minimalistinės) muzikos.

Viena dažniausiai atliekamų ir žinomiausių Jūsų figūrinių kompozicijų – „Sybilla“ (1996) – sukurta metais vėliau nei „Dragma“. Ar jos kūrybos procesą taip pat lydėjo susidomėjimas *Ars Subtilior* estitika?

Kūrinį parašyti paprašė Šarūnas Nakas, kuris buvo 1996 m. „Gaidos“ programų kuratorius. Buvo sugalvota įdomi programa su kameriniu choru „Aidija“ (vadovas Romualdas Gražinis): keletas naujų mūsų kartos kompozitorių kūrinų (jei neklystu, Ričardo Kabelio, Gintaro Sodeikos, Tomo Juzeliūno, paties Šarūno ir mano kūriniai) pakaitomis su *Ars subtilior* epochos vokalinėmis kompozicijomis, pritaikytomis mišriam chorui. Pamenu, kad mes su Šarūnu tada labai domėjomės *Ars subtilior* polifonija, susiradę natų pavyzdžių fragmentus Willi Apelio knygoje apie polifoninės muzikos notaciją, surinkinėjome muzikinius tekstus sintezatoriaus „Yamaha SY99“ sekvenceriu. Tai leido ne tik pasiklausyti, kaip ši muzika skamba, bet ir įsigilinti į jos sandarą su stulbinančiai sudėtinga ritmika. Svajojome savo choriniuose opusuose kažkiek rezonuoti *Ars subtilior* eksperimentavimo dvasiai ir poetikai.

Ar ilgai ieškojote sumanymui tinkamo teksto?

Pamenu, kad 1996 metų pradžioje, sausio mėnesį, rašiau šį naują chorinį kūrinį Druskininkų kūrybos namuose (buvo graži žiema su daug sniego, išeidavau paslidinėti...). Žodinį tekstą rašomam kūriniiui buvo lengva pasirinkti: jau seniai galvoje nešiojau citatą iš Petronijaus „Satyriono“ puotos scenos, kur vaizduojama, kaip staiga praturtėjęs buvęs vergas savo sukviestoje puotoje puikuojasi erudicija, pasakodamas svečiams įvairias „intelektualias“ istorijas, cituodamas įžymių poetų eiles ir pan. Deja, iš tiesų būdamas žemos kultūros ir menko išsilavinimo žmogus, poemos herojus viską supainioja ir prišneka nesąmonių, tame tarpe padeklamuoja ir keistą gabaliuką apie Sibilę, kybančią stiklo rutulyje (ši tekstą panaudojo Thomas Stearns Eliotas savo poemoje „Bevaisė žemė“, kuri, Tomo Venclovos išversta, buvo publikuota Rašytojų sąjungos mėnraštyje apie 1980-uosius metus):

Nam Sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: „Sybilla ti theleis?“ Respondebat illa: „Apothanein thelo“. (lot., gr.)

Pats savo akimis regėjau Kumų Sibilę, kabančią stiklo rutulyje, ir kai vaikai jos klausdavo: „Ko tu nori, Sibile?“ ji atsakydavo: „Noriu mirti“.

Griežta muzikinė ir vizualioji „Sybillos“ forma sudaro prielaidą, kad kūrybos proceso metu jau turėjote numatęs būsimą kūrinio formą, o gal tai tik išorinis įspūdis?

Kiek prisimenu, gana nesunkiai sugalvojau pirminį motyvą, d - e - d - c - d - c - d (tonu aukštyr ir žemyn), matyt, įsivaizduodamas tam tikrą „viduramžišką“ modalumą. Taip pat greitai „pagavau“ kylančios ir vėliau besileidžiančios sekvencijos principą (sekdamas spiralinio kanonomodeliu – nors tada apie Bachą negalvojau visiškai). Konstruojant kanoną, teko nemažai padirbėti prie figūrinės partitūros (tačiau tai jau nebuvo pirmas panašus atvejis mano kūryboje; čia nemažai dalykų „pasiskolinta“ iš „Apstulbusi akis prarado amą“). Pieštuku susibraižęs vertikalių linijų tinkliuką, galėjau tiksliai apskaičiuoti balsų santykius vertikalėje: vienas po kito įstodami, skamba šeši moteriški balsai, pakyla oktava aukščiau ir nusileidžia žemyn. Balsų pasislinkimai horizontalėje (vadovėliškai galėtume pavadinti „horizontaliai kaitusis kontrapunktas“ – ko gero, universalus, amžinas dalykas, kurį geriausiai prisimenu pagal Sergejaus Tanejevo sistemą...) reguliuojami motyvo pabaigoje esančios pauzės trukmės: kai pauzė ketvirtinė, vedantis balsas sekantį motyvą pradeda ketvirtine vėliau ir visa medžiaga pasislenka į dešinę. Tuo tarpu šeštoje eilutėje, kai melodija ima leisti, pauzės visiškai nebelieka, ir vedantis balsas (o paskui jį ir visi vėliau ateinantys balsai) „pavažiuoja“ aštuntinės pauzės atstumu į kairę, ir metroritminės sąlygos ženkliai keičiasi: vietoje periodiško pulsavimo ketvirtinėmis atsiranda neramus aperiodiškesnis aštuntinių santykis (kiek primenantis sinkopavimą). Nuo septintos eilutės ir toliau gale esanti aštuntinė pauzė „nuneša“ medžiagą jau atgal, į kairę. Antrasis kanono ciklas yra pirmojo variantas, pritaikant ritminę diminuciją, šešiolyktinių figūras, tačiau išlaikant tuos pačius kiekvienos pozicijos motyvo aukščius. Čia žymiai intensyviau naudojamas žodinis tekstas, lyginant su melizminių pirmuoju ciklu: nuolat kartojasi aktyvesnės, silabinės figūros. Natūraliai atėjo į

galvą ir savotiškas „makrokanono“ principas: pradeda moteriški balsai su pirmuoju ciklu (A), kai moteriški balsai pradeda padalą B, vyriški balsai įstoja nuo A (skamba 12 balsų, visiems įstojus); tada moteriški balsai pabaigia ir lieka vyriški su padala B.

Kūrinio melodinio motyvo kontūras primena partitūros formą, tad mikro ir makro lygmenyje pastebimas savipanašumas. Ar to siekėte tikslingai?

Gera prisimenu, kad pirmoji ranka rašyta figūrinės partitūros versija buvo rombo formos, kai kairioji pusė kyla aukštyn ir vėl susijungia su pradžia, sutinkamai su begalinio kanono principu. Bet žymiai vėliau, po keleto metų, surinkus natas Sibelijuje, geometrinė figūra vis leidžiasi žemyn ir forma pasikeičia. Vietoje uždaro rombo čia galimėtume pamatyti „makro“ motyvo vaizdą, pakreipę partitūrą 90 laipsnių kampu. Pamenu, kad jau žymiai vėliau pastebėjau tą makro ir mikro parametrų sąveiką, savotišką mastelio simetriją, kuomet visa figūrinės notacijos forma yra panaši į pradinį kūrinio motyvą (aukštyn – žemyn – žemyn – atgal aukštyn / Dešinėn – kairėn – kairėn – atgal dešinėn). Taip pat buvau padaręs įprastinę partitūrą, su daugeliu puslapių, kai visa medžiaga tradiciškai išrašyta.

Kaip mirkointervalinis sprendimas sąveikauja su kūrinio kanonine struktūra?

Dėl garso aukščių organizacijos, galiu pasakyti, jog pirmoji versija buvo atlikta prisilaikant diatoninės „baltų klavišų“ dermės. Grįžęs į Vilnių, iškart apsilankiau pas Šarūną, ir visą medžiagą surinkome sintezatoriumi. Prisimenu, kaip mums pasiklausius rezultato, Šarūnas atsiduso ir pasakė maždaug tokią mintį: „Ak, kaip lengva pasiduoti tam pernelyg paprastam lietuviškam grožiui... (B. Kutavičiaus įtaka?). Geriau važiuok namo ir paieškok originalesnį *Ars subtilior* niuanso...“ Matyt, tai buvo labai taiklus pastebėjimas ir tikras „mokytojo“, kaip kokio Schoenbergio Webernui patarimas, nes gana greitai man pavyko surasti pirmojo motyvo transformaciją, kai vietoje tono panaudojamas $\frac{3}{4}$ tono intervalas aukštyn ir žemyn. Struktūra yra pakankamai aiški ir paprasta – diatoninė „baltų klavišų“ dermė (d – e – f – g – a – h – c) pasitarnauja kaip „stuburas“, apipinamas „puošybiniais“ $\frac{3}{4}$ tono garsais, tiksliai transponuojant motyvą (šiandien tokią struktūrą galėčiau palyginti su klasikinei indų muzikai būdingu *svara* – *gamaka* principu, apie kurį, žinoma, 1996 metais nebuvau girdėjęs). Tuomet viskas drastiškai pasikeičia, tiek horizontalė tiek vertikalė, sugeneruojama labai keista ketvirtatoninė harmonija... tačiau medžiaga smarkiai komplikuojasi, ir atlikti darosi labai sunku. Pirmasis atlikimas „Gaidoje“ nebuvo tobulas, tačiau vėliau „Sybilla“ buvo atliekama skirtingų atlikėjų, pvz. įrašė Latvijos radijo studijoje kompaktinei plokštei 2003 metais buvo panaudoti MIDI takeliai ausinėse, įrašinėjant po vieną dainininką atskirai – tai leido pasiekti didelio tikslumo (atliko Latvijos Radijo choro solistai, vad. Kaspars Putnintš). Paprastai atliekant šį kūrinį jokie kompiuteriniai takeliai ausinėse nenaudojami. Naujausias įvykis „Sybillos“ „gyvenime“ – 2022 m. sausį laukiantis atlikimas ir studijinis įrašas su BBC Radio Singers Londone, diriguojant James Weeks. Galėčiau baigdamas pasakyti, kad „Sybilla“ – vienas iš mano „laimingų“, stalčiuje negulinčių kūrinių, o kompozicinė technika bei notacija atspindi tipiskus šio laikotarpio mano kūrybos principus.

Daugiau nei dešimtmetį neatsiranda Jūsų naujų figūrinių kūrinių. Kokios priežastys lėmė grįžimą prie linearių, chronologine tvarka užrašytų partitūrų? O galbūt figūriniai principai gyvuoja prekompoziciniuose brėžiniuose?

Iš dalies tai lėmė kitokios muzikinės raiškos mėginimai: atsitiktinumo principas kompozicijoje („Sounds Quickly Fade, But Numbers Remain“, 2009), laisvai organizuojamas muzikinis laikas („Ketvirtatonių kanonas“, 2010), faktūrinė aleatorika („Coda“, 2010). Daug metų dirbęs ties griežtomis konstrukcijomis, ieškojęs idealios tvarkos, kruopščiai skaičiavęs, panūdau išbandyti kažką priešingo, juo labiau, kad tvarka ir chaosas yra dvi to paties „medalio“ pusės. Tokiu atveju, kai struktūra laisva arba iš dalies laisva („Codex Lolita“, 2013), integrali notacija nebegali būti pritaikyta. Kai kuriais atvejais, kai kūrinys grindžiamas

tikslia segmentų multiplikacijos sistema, tačiau elementariais aukščiais, diatoninėmis dėmelėmis („De plus en plus“, 2016), jis galėtų būti užrašomas figūriniu notacija, tačiau aš to nesiekiau. Galbūt šiuo atveju kaip išeities taškas pasitarnavo matematinė formulė, o ne vizuali, geometrinė „vizija“, ir man pasirodė kiek dirbtina, jei *post factum* ieškočiau geometrinės notacijos galimybių, „suvedinėčiau“ į ją medžiagą ar pan. Visgi esminiai mano komponavimo principai nepakito, tik įgauna kiekvieną sykį skirtingas formas.

2 PRIEDAS. Interviu „Prekompozicija Ryčio Mažulio kūryboje: samprata, technika, pavyzdžiai“.

2021-11-18

Kompozicijos ir prekompozicijos santykis – reikšmingas kompozitorių požiūrių sankirtos taškas. Kaip manote, ar prekompozicija kaip savarankiškas reiškinys egzistuoja, ar ji tėra kompozicijos dalis?

Esu įsitikinęs, kad toks reiškinys kaip prekompozicija egzistuoja, tik, ko gero, tai yra labiau pavadinimo ar termino klausimas. Vadovaujantis mano kažkada pasiūlyta metaforiška „skale“, kurioje kompozitorius balansuoja tarp poeto ir inžinieriaus, kūrybiniame darbe neišvengiamai susiduriame su kūrinio struktūros apmąstymais, medžiagos ruošimu, planavimu ar kt. Pavyzdžiui, žymiai arčiau inžinieriaus, mano nuomone, esantis Jacobas Obrechtas, komponuodamas polifonines mišias „Missa Malheur me bat“ privalėjo atlikti milžinišką prekompoziciją: susidalinti cantus firmus melodiją segmentais, nuspręsti, kuriose mišių dalyse esančiuose keturbalsiuose epizoduose kurį segmentą patalpinti, kiek kartų pakartoti, kokias menzūras ir diminucines proporcijas pritaikyti. Tik XV a. pabaigoje termino „prekompozicija“ dar nebuvo, vienok Nyderlandų mokyklos kompozitoriai garsėjo racionalių, mokslinių kūrybos supratimu...

Kaip apibūdintumėte prekompozicijos ir kompozicijos santykį savo kūryboje? Ar šios fazės viena su kita susilieja, ar, priešingai, aiškiai pajuntate ribą, mąstysenos pokytį jų sandūroje?

Mano ankstyvojo laikotarpio kūriniuose, greta griežtos organizacijos, esama ir daug laisvumo, todėl ten riba tarp prekompozicijos ir kompozicijos yra ganėtinai ryški. Tuo tarpu vėlyvesnio laikotarpio darbuose kartais sunku šiuos reiškinius atskirti, nes struktūra yra tapusi centrine kūrinio problema, taip pat ir estetinė. Tokiuose kūriniuose prekompozicija tampa lygi kompozicijai.

Vienas tokių kūrinių – „Schisma“ violončelei ir elektronikai (2007). Tų metų vasarą tris savaites praleidau Lježe, kur buvau pakviestas įgyvendinti šio kūrybinio projekto Muzikos technologijų centre (Le Centre Henri Poussieur, anksčiau vadinosi kitaip). Man talkino nuostabus garso inžinierius Jean-Marc Sullon. Ten nuvažiavau, nepradėjęs kurti kompozicijos, tikėjau, kad ją greitai pavyks sukomponuoti, būnant Lježe ir sukaupus visą laiką ir dėmesį ties šiuo darbu. Tačiau kiekvieną dieną, Jean-Marc'ui mandagiai klausiant, gal jau turiu naujo kūrinio medžiagos, tekdavo atsakyti, kad dar nieko. Pagaliau, praėjus dviem savaitėms, visiškai susinervinau, prislėgtas to kūrinio neatsiradimo. Jaučiau, kad turėčiau panaudoti įvairius aukščių ir ritminių verčių sudalinimus, tačiau kokiais principais remsiuosi, niekaip negalėjau sugalvoti, „kankinausi“ ieškodamas be jokių rezultatų. Pagaliau, vieną rytą pabudęs aiškiai pamačiau galvoje visus parametrus. Nuvažiavau į Centrą, ten nebuvo žmonių, sekmadienis. Kažkodėl viską užrašiau ant didelės baltos lentos juodu rašikliu, pilną lentą skaičių prirašiau ir palikau nenutrynęs. Pirmadienio rytą atėjęs Jean-Marc'as nudžiugęs pasižiūrėjo ir pasakė, kad šiam kūriniui geriau netaikyti gyvosios elektronikos, tačiau viską iš anksto paruošti. Dar pasakė, kad jam reikės apie valandą programuoti. Ir tikrai, maždaug po valandos jau turėjo viską paruošęs MAX/MSP

programoje, įkėlė į kompiuterį violončelės garsą iš atlikėjo Arne Deforce'o įrašyto garsų rinkinio, ir, paspaudus „Play“, iškart išgirdome naują kūrinį (tiksliau, jo elektroninę dalį) per šešių garsiakalbių sistemą. Viskas buvo tobulai išspręsta pagal sugalvotus parametrus ir kūryba jau įvyko drauge su prekompozicija. Tiesa, po to vis tiek „paklaidžiojau“, nes norėjau sukurti kitokią akustinę violončelės partiją, kol po kelių mėnesių įsitikinau, kad tai neįmanoma – gyvai turi būti grojama pirmojo takelio iš elektroninės fonogramos medžiaga.

Kokias technikas arba komponavimo modelius dažniausiai taikote prekompozicijoje?

Daugelyje savo kūrinių taikau serijines procedūras, pvz. „Canon mensurabilis“ (2000) – prekompozicinėje studijoje ruošiami dešimtgarsių kevirtatoninių eilių (serijų) pavidalai, permutacijos, inversinės formos, transpozicijos. Tame pačiame kūrinyje pritaikomos proporcijos 6 : 5 : 4 : 3 : 2 : 3 ritminių verčių trukmėms ir jų santykiams faktūroje. Taip pat ir makro lygmenyje, tarp formos padalų, surasime tas pačias proporcijas.

Ar esate sukūręs kūrinių, kurių prekompozicijas galima būtų priskirti figūriniams, o tolesnėse komponavimo fazėse figūriškumo atsisakyta?

Galima paminėti mano ankstyvojo laikotarpio pjesę „Mėbijaus lapo kanonas“ smuikui ir fortepijonui (1987), kur prekompozicijoje buvau panaudojęs apskritimo formos spiralių „kamuoli“, tačiau baigtiniame variante, partitūroje, figūriškumo neliko, pjesė užrašyta tradicine notacija.

Šis kūrinys – tai tam tikras geometrinio objekto – Mėbijaus lapo – muzikinis modelis. Jo įgyvendinimui pasitarnavo spiralės pavidalo schema, kurioje kiekviena apvija vaizduoja vieną instrumento partiją ar liniją: smuiko, fortepijono dešinės rankos, ir fortepijono kairės rankos. Visa esmė slypėjo tame, jog šioje scheme pavaizduota paskutinė apvija skritulio viduje netikėtai susijungia su pradžia, esančia skritulio išorėje. Tai sąlygoja balsų judėjimą uždareme rate, tarsi begaliniame kanone, tačiau su nuolatinio balsų persislinkimu, jie nuolatos pereina iš vienos „melodijos“ į kitą – ką grojo dešinė ranka, dabar atliks smuikas ir t.t. Greta linearinio, kontrapunktinio plano, labai svarbus buvo ir vertikalus, arba harmoninis, aspektas. Apskritimą dalinant lygiomis dalimis, kurios laike atitinka ketvirtinę natą, kiekvienai iš jų buvo priskiriamas tam tikras aukštis ir nuo jo sudarytas kvintakordas. Susidaranti harmoninė seka a–c–es–fis–a (aukšty)–f (žemyn)–des–a–f (vėl aukšty)–gis–h–d–f (žemyn)–cis–a–f–cis ir t.t. paskui pradeda kartotis, apėjusi didelį ratą. Šis cikliškas „tonacinis planas“ padiktuoja polifoninių balsų (apvijų) konsonansinę harmoniją, grindžiamą simetriška minorinių ir mažorinių trigarsių kaita.

Tačiau tai ir viskas, ką kūrinyje „užprogramuoja“ ši prekompozicija. Toliau reikėjo daug dirbti, kuriant melodines linijas ir derinant jų harmoninius santykius iš dalies griežtai, iš dalies laisvai, intuityviai. Tokie parametrai kaip ritmas, judėjimo kryptis ir tipas (laipsniškas, šuoliškas ar kt.), registrai, faktūros intensyvumas šioje prekomponavimo sistemoje nebuvo aprėpti, todėl teko dar atlikti didelį darbą rašant pjesę. Tokiu būdu šis atvejis, mano nuomone, atitinka „klasikinį“ prekompozicijos supratimą: pirmame etape „meno nekuriame“, tačiau dirbame prie struktūrų; tuo tarpu antroje fazėje vyksta tradicinė kūryba, kuomet kuriamos išraiškingos, muzikaliai melodijos, daug fantazuojama ritmikos srityje, ieškoma gražių derinių vertikaleje. Suprantama, prekompozicijoje rato ir spiralės figūra vėliau kūrinio užrašyme liko nebepanaudota – pjesė užrašyta tradicine notacija.

Pastebime, kad muzikos kūrinys turi keletą „agregatinių būsenų“: garsinę, kognityvinę, vizualiąją... Pastaruoju atveju partitūra neišvengiamai žengia į vizualiųjų menų teritoriją. Ar jaučiate savo kūrybos sąsajas su kitais menais? Kuris sugretinimas šiuo atveju Jums artimiausias?

Mano mokytojas Julius Juzeliūnas dažnai palygindavo muziką su architektūra, turėdamas galvoje ne vien konstrukcines paraleles, tačiau ir meno objekto suvokimą laike (juk norint pastatą gerai apžiūrėti, reikia jį apeiti iš visų pusių, o tam irgi reikia laiko, kaip ir muzikinio kūrinio išklausymui). Galbūt architektams prekompozicijos terminas taip pat būtų priimtinas?

Kalbant apie sąsajas su vizualiaisiais menais, negalima nepaminėti mano „vieno puslapio“ partitūrų. Ankstyvojo laikotarpio kompozicijose („Apstulbusi akis“, 1985, „Miegas“, 1988) pamėginau visą kūrinio medžiagą pavaizduoti viename arba dviejuose puslapiuose (tada dar nebuvau matęs vėlyvųjų viduramžių arba renesanso muzikos originalioje notacijoje, tačiau galėjau sekti Broniaus Kutavičiaus pavyzdžiais). Toks užrašymas akivaizdžiausiai perteikia kanono technikos savybes – simetriją, erdviškumą ir rekursinius principus. Kita vertus, galbūt rašant man pavykdavo pajusti, kad kruopščiai, kaligrafiškai rašydamas tą vieną puslapį (kažin, ar būtų užtekę kantrybės „išgraviruoti“ keliasdešimties puslapių partitūrą) siekiu jau būtent vizualiojo muzikos grožio.

Dėkoju už atsakymus!

3 **PRIEDAS.** Rytis Mažulis, „Apstulbusi akis prarado amą“, 1985. Linearios partitūros pirmieji puslapiai. Šaltinis – kompozitoriaus asmeninis archyvas.

Apstulbusi akis prarado amą

The dazzled eye lost its speech

Rytis Mažulis
(1961)

$\text{♩} = 84$
quasi parlando

Alto
p ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą

Bass
p ap - stul - bu - si a - kis ap - stul - bu - si a - kis
stacc.

3

A
ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą

A
ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą

B
ap - stul - bu - si a - kis ap - stul - bu - si a - kis

B
ap - stul - bu - si a - kis ap - stul - bu - si a - kis

5

A
ra - do a - mą ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą

A
ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą ap - stu - l - bu - si a - kis pra - ra - do a - mą

B
a - kis ap - stul - bu - si a - kis ap - stul - bu - si a - kis

B
ap - stul - bu - si a - kis ap - stul - bu - si a - kis

7

A ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis

A ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis pra-

A ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma

B a-kis ap-stul - - bu-si a-kis ap-stul -

B ap-stul - bu-si a-kis ap-stul - bu-si a-kis

9

A pra-ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma ap-stu-

A ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis

A ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis pra-

A ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma ap-stu-l-bu-si a-kis pra-ra-do a-ma

B bu-si a-kis ap-stul - - bu-si a-kis ap-

B ap-stul - bu-si a-kis ap-stul - bu-si a-kis

4 PRIEDAS. Interviu su Ričardu Kabeliu: „Prekompozicija Ričardo Kabelio kūryboje“.

Muzikos teoretikas Douglasas Rustas yra sakęs, kad prekompozicija – tai staklės, o kompozicija – audeklas. Esama kompozitorių (Doornbusch, Barret, Pape, etc.) teigiančių, kad „viskas yra kompozicija“, o prekompozicija visai neegzistuoja. Kokia šiuo klausimu yra Jūsų kūrybinė pozicija?

Pasakymas, jog „viskas yra kompozicija“, ko gero, tiek pat klaidingas, kaip ir dažnai girdimas posakis, jog „viskas yra menas“. Į šią draugiją tinka ir pasakymas, jog „viskas yra maistas“. Galima manyti, kad ir prekompozicija yra viskas – nuo eskizų ar juodraščių iki dagiau ar mažiau pavykusios kompozicijos, tačiau tai paviršutiniškas supratimas. Prekompoziciniame kūrinio sukūrimo etape, eskiziškai aprėpiant ir siejant vis daugiau būsimo kūrinio struktūros atributų, išgryninamas ir išbaigiamas struktūros vidinių sąsajų laukas, kuriame struktūra tampa kompozicija. Atsisakant prekompozicijos kaip darbo su medžiaga pirminio etapo, komponavimas tampa paviršutiniška ir chaotiška improvizacija. Tad prekompozicija derėtų vadinti pirminį struktūrų plėtojimą ir jų atranką, o taip pat – į visumą siejamų būsimos struktūros elementų eskizavimą.

Kaip apibūdintumėte prekompozicijos ir kompozicijos santykį savo kūryboje? Ar šios fazės viena su kita susilieja, ar, priešingai, aiškiai pajuntate ribą, mąstysenos pokytį jų sandūroje?

Prekompozicija ir kompozicija man – tai tarsi du susisiekiantys indai, tarp kurių daugybę kartų abiem kryptim keliauja kūrinio idėjos ar vizijos energija. Kai kuriuose kūriniuose šis kelias būna trumpesnis ir įprastos krypties, kituose – prekompozicines detales ir pirminės medžiagos paieškas aktyviai veikia nuo pat pradžių išryškėjęs kūrinio garso laukas, dar kituose – taip nutinka matyt dažniausiai – perkeliant klausoje gimusius būsimos struktūros elementus ar jų detales į penklinę ir atpažįstant juose slypinčias plėtojimo galimybes ieškoma kūrinio struktūros pavidalų.

Kokias kūrybiniais kriterijais remiatės prekompoziciame darbe su muzikine medžiaga?

Muzikos kūrinio garsų sąrangą – dvylikos pustonių ir subtilesnę – mėgstu grįsti gamtos, mokslo ir garso sferose įžvelgtų bei visuotinai pripažintų dėsningumų loginiais argumentais. Dažnai pasitelkiu spektre, proporcijose, fraktaluose, skaičių sekose, hierarchijose, algoritmuose, tetraktuose, stochastiniuose procesuose, kriptografijoje, numerologijoje, geometrinėse figūrose, kombinatorikoje, lingvistinėse transformacijose ir daugelyje kitų reiškinių slypinčius racionaliai atskleistus struktūrinius aspektus. Kūrinio garsinės medžiagos pagrindimas leidžia valdyti ir kryptingai plėtoti kūrinio architektoniką, išvengti eklektiškų ir atsitiktinių sprendimų. Esu tikras, kad visi profesionaliai kuriantys daugiau ar mažiau sąmoningai, kiti gal ir intuityviai pasirenka, nuo ko pradėti ir kuo remtis – tai gali būti paprasčiausia garsų seka ir jos plėtojimo principas – atspindys (inversija). Atsakingesnis „žaidimas“ prasideda tada, kai kompozitorius įsisąmonina struktūros pagrindimo būtinybę. Čia dera atkreipti dėmesį, jog racionaliomis duotybėmis paremtas komponavimas kūrinio vertės savaime nepadidina, tačiau tai – vertingas pasirinkimas.

Ar esate sukūręs kūrinių, kurių prekompozicijas galima būtų priskirti figūrinėms?

Atskirti kūrinio integralioje struktūroje (figūroje) prekompozicinį ir kompozicinį etapus ne visuomet įmanoma, labai dažnai toks komponavimo procesas būna itin homogeniškas ir visaapimantis. Jį palyginčiau su medžio augimo procesu, kurio savaiminės sudėtinės dalys – kamieno tvirtėjimas, šakų vainiko skleidimasis, lapijos augimas – yra neatsiejamas nuo

medžio pavidalo formavimosi (formas). Kita vertus, figūrinė prekompozicija yra tarsi struktūros logotipas, siejantis garsinę ir vizualią raišką. Procesą, kuomet vienas kitą formuodami susisieja kūrinio struktūros garsinis ir grafinis pavidalai, laikau integralaus komponavimo siekiamybe. Integrali partitūra kūrinio struktūrą turi perteikti kuo aiškesne ir paprastesne raiška, grįsta geometrinėmis universalijomis.

Kokios priežastys paskatino kurti figūrinės partitūras lineariai užrašytiems kūriniams?

Lineariai užrašytus kūrinius lemdavo įvairios išorinės aplinkybės, iš kurių svarbiausia – atlikėjams reikalingas įprastas kūrinio užrašymo būdas. Nors eskizuose ar mintyse visuomet egzistavo figūros idėja, kartais ji likdavo neišgryninta ar neužrašyta ir dėl laiko stokos.

Ačiū už atsakymus!

5 **PRIEDAS** Agnė Mažulienė. „Verbum“, 2020. Linearios partitūros pirmieji puslapiai.
Šaltinis- kompozitoriaus asmeninis archyvas.

Verbum
*Sciet verbum eructatum, quam reverti?
Ar ištartas žodis nečinosis, kaip sugrįžti?*
Agnė Mažulienė

$\text{♩} = 80$
 $\text{♩} = 53$

Soprano 1
Sci - et ver - bum sci - et ver - bum sci - et ver - bum sci - et

Soprano 2
Sci - et ver - bum sci - et ver - bum sci - et ver - bum

Alto 1
Sci - et ver - bum sci - et ver - bum sci - et ver - bum

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bass 1

Bass 2

Verbum
*Sciet verbum eructatum, quam reverti?
Ar ištartas žodis nečinosis, kaip sugrįžti?*
Agnė Mažulienė

$\text{♩} = 80$
 $\text{♩} = 53$

S.1
ver - bum sci - et ver - bum sci et ver - bum sci - et

S.2
sci et ver - bum sci - et ver - bum sci - et ver - bum sci - et

A.1
sci - et ver - bum sci - et ver - bum sci - et ver - bum

A.2

T.1

T.2

B.1

B.2

A

3

9

S.1 ver-bum sci-et ver-bum e-ruc ta-tum e-ruc ta-tum

S.2 ver-bum sci-et ver-bum e-ruc ta-tum e-ruc

A.1 2 sci-et ver-bum sci-et ver-bum e-ruc ta-tum

A.2 e-ruc ta-

T.1

T.2

B.1

B.2

13

S.1 e-ruc ta-tum e-ruc ta-tum e-

S.2 ta-tum e-ruc ta-tum e-ruc ta-tum

A.1 e-ruc ta-tum e-ruc ta-tum e-ruc ta-tum

A.2 -tum e-ruc ta-tum e-ruc ta-tum e-ruc

T.1 Sci-et ver-bum

T.2 Sci-et

B.1 Sci-et

B.2

17

B

S.1: - ruc - ta - tum e-ruc - ta - tum quam re -

S.2: e - ruc ta - tum e-ruc - ta - tum quam

A.1: ta - tum e - ruc - ta - tum e-ruc - ta - tum

A.2: ta - tum e - ruc - ta - tum e - ruc -

T.1: sci - et ver - bum sci -

T.2: ver - bum sci - et ver - bum sci -

B.1: ver - bum sci - et ver - bum sci -

B.2:



21

S.1: ver - ti quam re - ver - ti quam re - ver - ti

S.2: re - ver - ti quam re - ver - ti quam re -

A.1: quam re - ver - ti quam re - ver - ti quam

A.2: ta - tum quam re - ver - ti quam re - ver -

T.1: -et ver - bum sci - et ver - bum e - ruc -

T.2: et ver - bum sci - et ver - bum

B.1: et ver - bum sci - et ver -

B.2:

6 PRIEDAS. Agnė Mažulienė, „O luce eterna“, 2018. Linearios partitūros pirmieji puslapiai.
Šaltinis – autorės asmeninis archyvas.

O luce eterna

mf $\text{♩} = 60$

S1 O _____ lu - - - ce e - - ter - - - na,

S2 O _____ lu - - - - ce e - - ter

A1 O _____ lu - - - -

A2 O _____ lu -

T1

T2

B1

B2

5

che so - - -

na, che so -

-ce e - ter na, che

- - - ce e - ter na,

mf O lu - - - ce e - ter na,

mf O lu - - - ce e - ter

mf O lu - - -

mf O lu -

7 **PRIEDAS.** Agnė Mažulienė, „Somnus“, 2021. Linearios partitūros pirmieji puslapiai.
Šaltinis – autorės asmeninis archyvas.

Somnus

A.A. Mažulienė
2021

A
♩=42

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Ni - si Do - - - mi nus
Ni - si Do - mi - nus
Ni - si Do - mi - nus
Ni - si Do - mi - nus ni - si Do - mi - nus ni - si Do -

5
S. Do - mi - nus ae - de - fi - ca - ve - rit do -
A. Do - mi - nus Do - - mi - nus
T. Do - mi - nus ae - de - fi - ca - ve - rit
B. - mi - nus Do - - - mi - nus

8
S. - mum do - - - - - mum,
A. do - - - - - mum do - - - - - mum,
T. do - - - - - mum,
B. do - - - - - mum do - - - - - mum,

11 **B** Meno mosso (1-2 MM)

S. in va - num in va - num la - bo - ra -

A. in va - num in - va -

T. in va - num la -

B. in va - num in va - num la - bo - ra -

14

S. ve runt la - - bo-ra-ve - runt,

A. - num la - bo-ra-ve - runt,

T. - bo - ra-ve - runt, ae -

B. ve - runt, ae - di-fi-cant

17

S.

A.

T. - - de-fi - cant e - am.

B. ae - di - fi - cant e - - - am. Ni-si Do -

8 PRIEDAS. Agnė Mažulienė, „COR“, 2017. Linearios partitūros pirmieji puslapiai. Šaltinis – autorės asmeninis archyvas.

COR

*Da mihi dimidiam lunam,
Solem,
Et canis iram.*
(Anon.)

A. Mažulienė
2017

[illegible]

Fl.

ord.

Vln.

ord.

Vla.

p

Vc.

p

A

Pno.

Fl.

18

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

Fl.

24

Vln.

Vla.

Vc.

mf

mf sul pont.

mf sul pont.

mf sul pont.

mf

Pno.